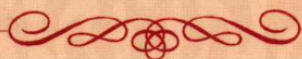


群言揽粹

文艺集成志书学术论文集



文化部民族民间文艺发展中心 编

學苑出版社

责任编辑：刘 丰

封面设计：大博堂书装
***李灿勇

ISBN 978-7-5077-3364-8



定价：60.00元

群言揽粹

——文艺集成志书学术论文集

文化部民族民间文艺发展中心 编

學苑出版社

图书在版编目(CIP)数据

群言揽粹:文艺集成志书学术论文集/文化部民族民间文艺发展中心编. —北京:学苑出版社,2009.5

ISBN 978-7-5077-3364-8

I. 群… II. 文… III. 民族文化-中国-文集
IV. K203-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 078689 号

出 版 人:孟 白

责任编辑:刘 丰

出版发行:学苑出版社

社 址:北京市丰台区南方庄2号院1号楼

邮政编码:100079

网 址:www.book001.com

电子信箱:xueyuan@public.bta.net.cn

销售电话:010-67675512 67678944 67601101(邮购)

印 刷 厂:高碑店市鑫宏源印刷厂

开本尺寸:880×1230 1/32 开本

印 张:19.375

字 数:550千字

版 次:2009年6月第1版

印 次:2009年6月第1次印刷

定 价:60.00元

编委会

主 任 周巍峙

副 主 任 韩永进、李 松

执行主编 李 松 (兼)

编 委 (按姓氏笔画为序)

王 静 田联韬 刘魁立 朱飞跃

余 从 张 刚 邱邑洪 袁静芳

康玉岩 董晓萍 樊祖荫 戴宏森

执行编辑 朱飞跃 王 勇

出版说明

我国民族民间文艺历史悠久，积淀丰厚，博大精深，独具魅力，是我国民族文化发展繁荣取之不尽、用之不竭的丰富宝藏。“十部中国民族民间文艺集成志书”的整理和出版，凝聚了众多文艺工作者和民间艺人的心血与智慧，为世界文化宝库增添了一颗绚丽多彩的瑰宝。

本书是2004年12月，在召开第四届全国文艺集成志书编纂出版成果表彰大会期间，为了总结20多年来的集成志书编纂出版工作经验而征集的部分学术论文。文章作者多是经历编纂集成志书的领导或专家、学者，选题遍及了十部集成志书的方方面面，具有一定参考价值。

兹整理后予以出版。

目 录

从嫦娥一号探月卫星命名说起（代序）	周巍峙（1）
对志书特性的认识与文艺专业志历史价值的追求	柯子铭（9）
民族民间文艺遗产保护与可持续发展	
——编纂江西十部文艺集成志书的思考	李 坚（20）
论艺术集成志书编纂与民族文化	
生态环境保护	王世一 刘新和（33）
抢救与保护民族民间传统文化的伟大工程	
——兼论十大文艺集成志书的历史价值与意义	郭士星（44）
历史不会忘记	
——论民间文艺集成的编撰是	
“抢救保护工程”的基础	雷 达（52）
中国民族民间音乐集成工作之我见	田联韬（64）
歌乐——民族音乐学分类中的新成员	
——兼论少数民族传统音乐的分类	张中笑（69）
浅谈民间艺术集成培养学术研究人才的历史功绩	
和后续效应	杨民康（90）
“集成后”传统音乐研究刍议	周 吉（95）
谏议《中国民族民间文艺集成志书》成果的得失	
和综合开发利用	李来璋（100）
编好《中国曲艺音乐集成》	
为传统文化的保护和发展奠定基础	刘春曙（106）
宏伟的工程 丰硕的成果	刘建昌（116）

我们也要创造历史

——陕西文艺集成工作的评述 李世斌 (124)

着眼全国 立足四川 突出特色

——巴蜀文艺集成志书的

学术成就和突破 幸晓峰 伍明实 (137)

论文艺集成志书与优秀民族文化的抢救与保护 林 堃 (150)

馨香祝祷 继往开来

——《中国文艺集成志书·新疆卷》编后刍议 阎建国 (158)

浅谈“集成学”的形成 赵 毅 (168)

“集成志书”是一所大学校 韩 军 (179)

岭南越歌的继承与发展

——兼论《中国民间歌曲集成》

之广东卷、广西卷 冯明洋 (183)

回顾·期望

——戏曲音乐文化的继承与发展 余 从 (202)

科学验证 力求准确 叶清海 (210)

透视体例与记谱规格

——《中国戏曲音乐集成》编纂的

学术规范与局限 张 刚 (217)

一项跨世纪的宏伟文化保存工程

——《中国民族民间器乐曲集成》的出版

与乐种学学科建设 袁静芳 (222)

乐户·乐班

——《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》

编辑刍记 史新民 (250)

魅力 生命力 辐射力

——《湖北民间器乐文化》读后 舒志超 (259)

中国曲艺史上的第一次

——参加《中国曲艺音乐集成》编审工作后记 于林青 (264)

《中国曲艺音乐集成·河北卷》编后的

- 回顾与思考 江玉亭 (275)
- 评说《中国民族民间舞蹈集成》的历史价值 董振亚 (296)
- 简论民族民间舞蹈之历史文化价值 孙景琛 (310)
- 浅谈《中国民族民间舞蹈集成》的价值与作用 ... 梁力生 (320)
- 《中国戏曲志》的学术价值及对戏曲
- 学科建设的意义 刘文峰 (332)
- 我们在完成历史赋予的光荣任务
- 回顾《中国戏曲志·福建卷》
- 的编纂出版历程 林庆熙 (336)
- 参与《中国戏曲志·山西卷》编纂之心得感言 ... 赵尚文 (353)
- 世纪经典 刘魁立 (359)
- 人类精神文化的瑰宝
- 《中国民间故事集成·江西卷》论述 丁慰南 (362)
- 聚会在都市区的民间故事家及其传承特点
- 上海十大民间故事家概述 阮可章 (374)
- 江西《红色歌谣》的产生及其艺术价值 张 涛 (382)
- 民间语言文化遗产的旷古保护工程
- 浅议《中国谚语集成》廿年编纂之大成 李耀宗 (389)
- 关于曲艺的界定
- 在《中国曲艺志》湖北卷
- 编辑会议上的发言 枫 波 (397)
- 论《中国曲艺志》的编纂价值及其对曲艺艺术
- 学科建设的重大意义 吴文科 (403)
- 学习 调研 重质量 杨葭莩 (418)
- 新疆曲艺
- 艺术的宝藏 周建国 (428)
- 集成志书是抢救与保护传统文化的
- 基础建设 李 宏 崔长武 (436)

十部文艺集成志书子报告

《中国民间歌曲集成》项目执行情况报告	王曾婉 (445)
《中国戏曲音乐集成》项目执行情况报告	张 刚 (452)
《中国民族民间器乐曲集成》项目 执行情况报告	刘新芝 (476)
《中国曲艺音乐集成》项目执行情况报告	黄俊兰 (492)
《中国民族民间舞蹈集成》项目执行情况报告	梁力生 (499)
《中国戏曲志》项目执行情况报告	余 从 (504)
《中国民间故事集成》项目执行情况报告	刘魁立 (535)
《中国歌谣集成》项目执行情况报告	张 文 (541)
《中国谚语集成》项目执行情况报告	李耀宗 (548)
《中国曲艺志》项目执行情况报告	蔡源莉 (555)

附 录

第四届全国文艺集成志书编纂（书稿全部完成）

出版成果表彰大会在北京召开	(564)
中宣部部长刘云山的贺信	(568)
文化部部长孙家正的讲话	(569)
中宣部副部长李从军的讲话	(578)
中国文联党组书记覃志刚的讲话	(580)
国家民委副主任周明甫的讲话	(582)
文化部教育科技司司长、全国艺术科学规划领导小组 办公室主任韩永进的讲话	(584)
文化部社会文化图书馆司巡视员周小璞的讲话	(590)
文化部民族民间文艺发展中心主任李松的工作报告	(595)

十部文艺集成志书子报告

《中国民间歌曲集成》项目执行情况报告	王曾婉 (445)
《中国戏曲音乐集成》项目执行情况报告	张 刚 (452)
《中国民族民间器乐曲集成》项目 执行情况报告	刘新芝 (476)
《中国曲艺音乐集成》项目执行情况报告	黄俊兰 (492)
《中国民族民间舞蹈集成》项目执行情况报告	梁力生 (499)
《中国戏曲志》项目执行情况报告	余 从 (504)
《中国民间故事集成》项目执行情况报告	刘魁立 (535)
《中国歌谣集成》项目执行情况报告	张 文 (541)
《中国谚语集成》项目执行情况报告	李耀宗 (548)
《中国曲艺志》项目执行情况报告	蔡源莉 (555)

附 录

第四届全国文艺集成志书编纂（书稿全部完成）

出版成果表彰大会在北京召开	(564)
中宣部部长刘云山的贺信	(568)
文化部部长孙家正的讲话	(569)
中宣部副部长李从军的讲话	(578)
中国文联党组副书记覃志刚的讲话	(580)
国家民委副主任周明甫的讲话	(582)
文化部教育科技司司长、全国艺术科学规划领导小组 办公室主任韩永进的讲话	(584)
文化部社会文化图书馆司巡视员周小璞的讲话	(590)
文化部民族民间文艺发展中心主任李松的工作报告	(595)

从嫦娥一号探月卫星 命名说起(代序)

今天在这里和大家欢聚一堂，我的心情是无比激动和喜悦的。从1979年开始，历时25年，十部中国民族民间文艺集成志书的地方卷书稿已经全部完成。就地方卷的编撰工作来说，可以宣告这一宏伟的文化长城的主体部分已经基本告成，这是一件可喜可贺的事情。刘云山同志的贺信，中宣部李从军副部长、文化部孙家正部长以及国家民委和中国文联领导同志的讲话，对我们工作也给予了肯定，对我们今后的工作提出了严格要求，都是对我们工作的鼓励。我相信你们（包括所有参加集成志书工作的同志们）也和我一样，在这特殊的时刻，心里充满了欢乐和自豪。自豪非自傲，我们自豪是因为我们是这个历史悠久、文化灿烂伟大民族的一分子而自豪，是因为我们作为十万文艺大军中参加中华民族文化长城宏伟工程的一分子而感到自豪。这是一项庞大的系统工程，主要依靠全国文艺家和文化领导干部协力合作，充分发挥积极性和创造性来完成的，任何个人离开这一伟大的群体是无能为力的。

我的发言仅是个人的一些体会和感想，而不是什么总结发言。根据我的体会，我相信参加参与集成志书的编撰工作可能是大家生命中最闪亮最美好和最值得骄傲的记忆的一部分，因为我知道你们大家为编撰这十部集成志书，不顾个人名利（很多人放弃了自己本来想完成的创作研究项目），专心致志搞集成志书编纂工作。从资料调查、搜集、采录、整理、编撰到最后的编撰、审定出版，经过精心研究，解决了各类难题（包括一些政治性、政策性上的问题），克服了种种艰难，反反复复，曲曲折折，“拼命”地干，这25年一路

走来真是风霜满头、冷暖自知。如今这一浩大工程的基本部分终于完成，你们以及全国十多万各艺术门类的专家学者和广大文化工作者没有辜负祖国的期望、人民的重托，以认真负责、兢兢业业、无私奉献、无怨无悔的崇高品质和科学敬业精神完满地完成了这一彪炳千秋的文化巨帙。并已引起各方面包括一些外国学者的重视，在文艺界、在社会上产生了很大的影响，有些资料已在今天文化生活中发挥了很好的作用。

在这令人感慨万千的时刻，我们非常想念一些人，他们曾经和我们一路同行，他们为所主编的集成和志书倾注了自己的心血和智慧，领导各卷编纂工作，达到较高的质量。当我们看到那些书稿的时候，我们总会忍不住怀着无限的敬意在心里默念他们的名字：钟敬文、张庚、吕骥、吴晓邦、李凌、马学良……这些德高望重的著名学者专家永远活在我们的心里，也随着这些集成志书的流传而永载史册。我们不会忘记，人民不会忘记，历史不会忘记。还有那些为保护集成在洪水中牺牲的烈士，那些为集成志书鞠躬尽瘁病逝在工作岗位上的老编辑，有的老领导、老编辑退而不休仍继续完成领导交给的编纂工作。

我们还要特别感谢现在仍坚守在编撰和审定工作岗位上的贾芝、孙慎、罗扬等主编、副主编，以及把心血甚至生命都倾注于这项事业中的文艺专家学者和基层文化干部，他们为十部中国民族民间文艺集成志书的编撰付出了极大的劳动，书稿能够完满地竣工，和他们精心编撰、坚持不懈的负责态度是分不开的，也是和中央到地方各级党委、政府及文化厅（局）、民委、文联、民协以及艺术科研单位的大力支持分不开的，我们由衷地感谢他们。

前一段时间，电视上报道说中国第一颗探月卫星被命名为“嫦娥一号”，准备来一次现实生活中的“嫦娥奔月”。最现代化的工程和最古老美丽的民间传说联系到一起，让我觉得很有意思，很引人深思。鲁迅曾经在他写的《摩罗诗力说》一文中说道：“人类流传下来的文化，那最有力、最能鼓舞人心的，大概要首推文艺。我们远古祖先的想象，沉入到大自然最神秘的领域之中，跟万物暗相契合，这一切，都和心灵相通。他们唱出他们所能唱的，这就是诗歌，那声音历经无数年代而传入后人心中，不但没有跟死人一同绝灭，反

而一天天地传播开来，比这个民族的生命力更强。”十分形象生动地记录了世代代人们的奋斗历程。民间文艺生动地描绘出民众生活的画卷，鲜明地表达了民众共通的人生观和价值观，直率地抒发出民众内心的真实情感，是民族精神的深刻写照，滋养着一代又一代人。其中有一些很著名的人物甚至成了某些民族精神的代名词，在现实生活中鼓舞我们，激励我们。说起移山的愚公，我们知道什么是坚韧不拔；说起填海的精卫，我们赞叹它的锲而不舍；谈到老黄忠、余太君就会激起那种“宝刀不老”的无比豪情。翘着胡子的阿凡提则是智慧的象征，刘三姐成为全国人民所熟悉的为争取民主自由、追求美好生活的美丽歌仙，格萨尔、江格尔、玛纳斯等等都是各族人民爱戴的伟大英雄。民间文艺为人民所创作也为人民所享用，它对民众的思想、社会的道德建设、民族的团结和国家的稳定都起到不可替代的积极作用。过去如此，现在也如此，嫦娥一号的命名，就是一个十分突出的例子。我甚至觉得，一个国家的民间文艺甚至是这个国家的魅力所在，请问，如果希腊没有那么多神话故事我们是不是会有很多遗憾？同样，谁又能理解没有安徒生童话、没有美人鱼的丹麦？

我一生从事过很多工作，在我的生命里，时间最长、倾力最多的莫过于这“十部集成志书”的组织和编纂工作。它占据了我生命里四分之一还多的时间，为此时刻挂怀，不敢懈怠。这是由于我对保护民族文化的责任感和历史使命感，也和我个人对民间文艺的爱好有关。我愿意投身到这项浩大而繁重的工程中去，愿意把我的精力和时间拿出来和大家一起为这项浩大的工程添砖加瓦，无怨无悔。

当年，我受命担任领导组织全国民族民间文艺集成志书编纂出版工作的总负责的时候，一方面，我的心里知道任务艰巨，感到学识不足，诚惶诚恐，只好用学习求教来补救，另一方面，又欣然接受。这其中既有责任感，又有亲切感，宁可不做官，也愿意将余生奉献给这一神圣的任务。作为一个文艺工作者，我对民间文艺有深厚的感情，因为我自幼喜爱民间文艺，亲身体会到民间文化和民俗活动的魅力，对民间文艺中蕴涵着的丰富宝藏，非常神往。在我小的时候，我常常跟着祖父去听戏，去茶馆里听书，听大人讲民间传说故事。更喜欢听那些清丽悠扬的乡间小调，甚至还去看和尚、道

士为死人做道场，听他们念经唱民歌，表演乐器合奏，高兴极了！我还在春节活动中装扮女孩表演“挑花篮”的节目，那些记忆是那么的鲜活，与我后来走上文化工作道路是不无关系的。

这些年来，我走遍了祖国的大江南北，尤其是老少边穷地区，去深入地考察、了解、学习，进一步加深了对我们这个多民族国家的民间文艺的认识：到处都是民间文艺的海洋，民族文艺浸润着民族精神。特别是边疆的少数民族地区，云南、青海、甘肃、新疆、贵州……所到之处，民间文艺五彩斑斓，繁花似锦，枝繁叶茂，令人大开眼界，也令我特别感动。过去民众的生活固然是悲苦的，甚至是比较单调的，但是它与悲观主义是绝缘的。在民间文艺中处处洋溢着激情，充满了智慧、幽默、乐观和自信。这种心态不仅使他们悲苦的生活洋溢着乐趣和希望，也造就了民间艺术的艺术生命。

我相信，在这些年编纂工作的过程中，在深入地接触民间文艺的过程中，民众那种生生不息的奋斗精神，对生活美好的憧憬，我们都曾被深深打动过。民间文艺对人的那种感染力也一次又一次提升和净化了我们的灵魂，提高了我们自身的思想认识，让我们克服了种种思想障碍，最终不辱使命地完成了这项工作。

当我们回想刚刚开始启动这项工作的时候，我们面临的困难重重，各种责难和怀疑使我们的工作举步维艰，反对和怀疑的说法形形色色。

个别文化厅负责人说：“现在活人的事情还办不完呢，哪有时间办死人的事！”这句话倒很形象很生动，他把我们组织调查、采录、编纂出版祖先留给我们的珍贵的文化遗产，看成是办死人的事情，与我们现在建设社会主义的民族新文化没有关系，与我们要实现的现代化建设也没有关系。我当时就想反驳他们，无论到什么社会、什么年代，总是要有活人的事情要办，也是办不完的，那么这样的“死人”的事情就永远排不上队、永远不办，难道任凭那些传统文化流失湮灭吗？

这样的说法实际上是割断了继承传统的优秀民族文化与发展新时代的先进文化之间的有机联系。要知道，我们的社会主义新文化是在“旧”文化，即优秀的传统文化的基础上继承、吸收、扬弃、革新、创造起来的，是有它的历史渊源的，不是凭空从天上掉下来

的，也不是无端从地上冒出来的。我们现在做的这些所谓的“死人的事”，既为了上对得起祖宗、下对得起子孙，但更重要的是为了人民，为了民族和国家，是为了“古为今用”。

要知道，不论因为什么原因，忘记、泯灭了自己民族的民间文艺及文化传统的民族都是可悲的。不知道民间的艺术创作，就不可能懂得广大人民真正的历史；不尊重民族民间文艺，也就没有办法真正建设好新时期的文化。

另一方面，也有人说我们编纂十部集成志书是“超前意识”“超前计划”，意思是说，现在搞这些事情是超前了，搞早了，只有等到搞好经济建设才有条件进行这一工作，才有可能成功。这种质疑和前一种说法角度不同，但实际是一回事，都是在强调现在搞民间文艺集成志书是和现实需要无关的。持这类观点的人，一方面对传统民间文艺的性质、作用、意义、价值和目前现状缺乏深切的理解，另一方面是没有正确地看到经济建设和文化建设之间的辩证关系。

在旧中国，民族民间文化遗产由于不受到重视，已在不断衰落、失传，有的已处于灭绝的边缘。如果我们不加紧抢救和保护，那么这些宝贵的文化遗产很有可能遭受更大的损失，有些甚至从此失传。因此，立即采取行动，大力抢救是刻不容缓，是“只争朝夕”的事情，是历史的任务。通过搜集、采录、编纂、出版等各种手段去竭力把那些老祖宗创造的优秀文化抢救和保护下来，供我们学习、欣赏、研究和弘扬，同时也作为发展新时期社会主义文化的基础，本该是早就应该做的事情，又怎么能说是“超前”了呢？党中央一直强调两个文明一起抓，就已经很清楚地表达了这一点。我们是以现代化经济建设为中心，但经济和文化并没有绝对的前后的排序，而是相互促进，相得益彰。当然，经济发达了，文化硬件建设才有基础，但并不是只有经济发展了，经济条件允许了，我们才能发展文化。在很多时候，文化对人们的影响是巨大的，中外历史证明，进步的思想常常是社会变革的先导，在人民生活十分艰苦和压抑的情况下，仍能创造出精美的文艺作品，就是在战争时期，广大人民和战士仍能自娱自乐。现在我们很多成功的大企业都有自己的企业文化，对内活跃职工的文化生活，对外树立自己的美好形象。只有这样才真正有凝聚力，才能真正团结人，才能增加企业的活力，促进

企业的发展。

难道，只有等我们的经济发展充分了，而那些珍贵的文化已经流失殆尽的时候再手忙脚乱地花大钱、花大力气去寻根才不“超前”吗？

另外，也有一些地方文化部门的领导是“语言的巨人、行动的矮子”，口头上是很重视的，但落到实处往往就难了，就不能兑现了。常常因此耽误编纂工作进行，有的一拖再拖，一拖就是一两年、两三年。这也是他们不重视民族民间文化的一种表现。总之，在一些错误的文化理念和文化发展观的影响下，许多该做的工作无法及早做，许多早该保护的民间文化遗产也遭到不该有的损失，令人十分痛心。为了排除这些错误的思想，我们通过各种方式做了大量抢救保护说服工作，多方宣传民族民间文化工作的重大历史意义和现实意义，最后还是很见成效，这一巨大工程才能顺利展开。

25年以前，当我们开始这项工作的时候，还是一场“文化苦旅”。我们对工作上、学术上的难度也估计不足，准备不足，工作上有不少缺点，有的卷在初期还有返工的现象。在这儿，我们特别要感谢当时那些对这项工作最为热心也很富有感情的地方文化厅、文联、民协领导，他们在身体力行、全面推动地方卷的编纂方面起了示范作用；我们也要感谢那些思想虽有些不通，工作仍积极执行的地方文化领导同志，他们在这方面同样作出了贡献。令人欣慰的是，我们今天所面临的情况和过去相比已经有了根本的转变，抢救保护民间文化的工作，已引起各方的重视。假如过去条件更好一些，能一气呵成，我们完成任务的时间肯定会提前好几年。现在可以说是形势大好，形势喜人，但也应看到还有形势严峻、形势逼人的一面。

传统民间文化所面临的历史命运，早已引起了许多有识之士的思考和忧虑。在人大和政协的会议上，不断有代表和委员提出保护民族民间文化的呼吁和议案。学术界和文艺界人士也纷纷呼吁，提出保护民间文艺的种种建议和举措，而且身体力行，积极开展有关活动。文化部已成立领导民族文化保护的专门机构，所属各部门也都在加强这方面的工作。国际社会也相当关注各国民间文化在现代化条件下的境遇，连续制订了一系列的相关保护条款。2003年11月联合国教科文组织第32届通过了《保护非物质文化遗产公约》，对

口头传说、表演艺术、传统手工艺技能等非物质文化遗产的保护提出要求。我国人大常委会2004年8月28日第11次会议表决批准了这一《公约》，成为第8个缔约国。

人民生活的改善，为保护和发展民间文艺提供了有利的物质条件；而全国旅游活动的兴起，更为发展各地民族民间文艺起了很大的促进作用。各个地方政府也在拨出相当经费规划和启动各种民间文艺保护的计划，并有更多的文艺工作者和众多的民间艺人、业余积极分子参与进来，这样形势不能说不是一片大好。但同时，随着社会的发展、经济的发展、各种体制的革新，是不是又给我们提出了新的课题，我们面对的是否也有严峻的一面？

经济发展如此迅速，国际国内的形势变化很快，经济全球化、国家现代化、农村城镇化都给我们保护传统文化提出更高的要求。全国农民大量流动，民间文艺的生存环境受到前所未有的挑战，有些原本靠口传心授的传承方式而流传的传统文化渐渐失去生存的土壤。广大农村、牧区和城市文化的繁荣相比，已十分脆弱。而大量的通俗文化深入广大农村牧区，特别是舶来文化进入中国大地，对民间文化是极大的冲击。在青少年那里，传统文化受到漠视，这样的危机也是前所未有的，值得我们担忧。

为了发扬民歌唱法多样化，文化部民族民间文艺发展中心举办了两届“南北民歌擂台赛”，我都去观摩了。这些民间歌手的演唱都十分动人。有的干部说，这是多年来没有听到的最好的音乐会。当我们和一些中年的优秀歌手交谈时，他们感叹说现在没有青年向他们学唱这些好民歌，怕要失传了。还有些民族就是派少年歌手参加，虽然可以说是传承有人，但也可能是传人断代的一种现象。

我想，要在这么严峻的形势面前做好我们的工作，我们要深切地认识到，必须根据中宣部、文化部领导在讲话中指出的：加深对民间文艺的认识，对它的价值有更加全面正确的评价，民间文艺是生活文化的有机组成部分和精神传统的载体。一定要遵照领导的要求，最后的一部分书稿要抓紧修改审定，保质、保时地完成全部集成志书的出版工作。我也希望全国文艺界专家学者继续关心民族文化保护工程，同心协力搞好这一工作。民间文艺是永恒的，它是人民思想感情的真实写照，是人民的理想愿望的直接显示，是高尚品德和奋斗精神的直

接显示。民间文化和民众的生活水乳交融，是广大民众的精神伴侣，它随着各个民族生存发展的历史进程，印证了广大人民群众的创新才能和精神力量，是各个民族的“百科全书”。我们应进一步加强民间文艺的深入研究，更好地振奋民族精神。我们应该像以嫦娥命名的探月飞船那样，把中华民族先民的美好追求和壮丽的现实发展更好地结合起来，和人民不断前进的新生活融合起来，让富有生命力的民间文艺在新的时代有新的体现，有新的贡献。

民间文艺浩如烟海，灿烂辉煌，民间文艺的挖掘、整理、研究、编纂、弘扬可谓任重而道远，“十部文艺集成志书”的基本完成，并不是我们工作的结束，可能只是一个新的开始。还有许多重要的民间文艺瑰宝（如史诗、长诗等），需要我们去抢救，去保护，去弘扬。我们既要轰轰烈烈地抓快抓紧，让这一工作的重要性路人皆知，又要踏踏实实，要有奉献精神、科学精神、学习精神，在国家的关心支持下，振奋精神，完成国家、民族和人民交给我们的神圣任务。

十部文艺集成志书 298 卷的出版工作即将全部完成，这是文艺工作者献给祖国、献给全世界文化宝库的一份珍贵的礼物，也是我们交上的一份答卷。在我有生之年愿意继续为民间文艺的生存、发展和大家一起贡献自己一点点微薄的力量。

但集成志书工作还不是完璧，如香港、澳门如何从特区实际情况出发，考虑集成志书的编纂出版问题，如何加强十部集成志书的宣传介绍，更好地发挥集成志书的重大作用问题，加强民族民间文化数据库的建设问题，甚至有的同志就应如何在今后的适当时期，把四部音乐集成的简谱改为五线谱重新出版的问题，以及如何围绕十部集成志书的编纂出版，支持从事有关专题的研究写作等等问题，都需要我们很好研究、加以解决。

中国文联主席、全国艺术科学规划领导小组组长 周巍峙

2004 年 12 月

对志书特性的认识与文艺专业志 历史价值的追求

柯子铭

文艺集成志书的历史价值，也可以说它的生命，全系于它的质量，而质量的保证，首先是修纂者对志书特性的认识与把握。

志书，在我国早已有之，而且历代从不间断，已成为中华民族光辉灿烂的优秀文化遗产的一部分。

我国在历史上普遍编纂的志书，是按地方行政区划确定的不同级次的地方志。新中国建立后，于20世纪60年代初，出现了一种新的类型，是由中国音乐家协会、民族音乐研究所等单位提出的中国民间歌曲“集成”。所以号称“集成”，意在集某一艺术专业门类之大成。至80年代初，形成了三部民间文学集成、四部民族民间音乐集成、一部民族民间舞蹈集成，以及戏曲志、曲艺志等十部规模宏伟的多卷本丛书。其名称和内容不同，但也都是记述一定的行政区域范围内本专业门类的人、事、物的历史和现状，也可以归属于一种地方志书；又由于它是新中国成立后新型的专业志书，有了新的发展和丰富，因此，它兼有传统的和当代的地方志书的特性。编纂者对这种地方志书的编纂体例、表述内容和表现形式的特殊性的认识，对于一部文艺集成志书的历史价值和学术品位的追求关系至大。

一、志书是一种特殊体例的著述

以往有人常常将志书的编纂简单化地理解为是资料的汇编，不把它视为一种特殊体例的著述，这是一种误解。志书经历了长期的

历史发展过程，已形成了它自身完整的、科学的体系和鲜明的、独有的特性。其体例在总体框架、记述文体，以及撰写形式与方法上，都不同于任何样式的著述。

志书的特殊体例无疑是一种制约。但没有制约就不成方圆，编纂志书背离了它独特的体例，也就不成为志书。但这种制约又不是僵硬的框框，还要依据不同的地区、不同的对象，以及在编纂中遇到新的情况、新的问题，做出调整。传统方志强调“贵因不贵创”，对于今天来说，需因则因，需创则创，有用则因之，有利则创之，创又不背离其特性。

（一）志书在总体框架上的规定性

地方志书的总体框架是由综述、图、表、志、传、附录等组成，文艺集成志书的总体框架同地方志书基本上是相一致的，这是它的规定性。但，各个不同省卷、不同的文艺专业，其篇目体例要充分考虑地方特色和本专业的特殊性，这也是对志书体例的丰富和发展。《中国戏曲志·福建卷》“图表”这一部分中的《福建戏曲赴国外演出表》、《福建戏曲赴国外演出示意图》，这是全国体例中没有的，但它充分体现福建戏曲传播海外的一大特色，首次系统记载了福建自清康熙二十四年至民国（1685—1948）260多年中6个剧种、30个戏班赴东南亚10国各地演出的情况（含演出剧目和主要演员），填补了福建对外文化交流史的空白。《中国曲艺音乐集成·福建卷》将南音这一曲种单独作为上卷，并收入近百首过去没有发现亦未见刊载的曲谱，充分展示了南音是历史悠久、传统深厚、有广大群众基础和海外影响的曲种，不但肯定了南音的历史地位和艺术价值，也展现了编纂工作的成果。

志书中的“传”，根据“生不入传”的原则，仅录已故的有影响、有成就的人物，这是志书对人物立传的规定性；对未单立传的人物，除上专题的人物表外，可遵循“人从史出”、“以事系人”的原则，随入志的有关活动，记述人物在其中的作用。在福建编纂的两部志书中，立传的有166人，《中国戏曲志·福建卷》以事系人上书的2900多人。5部集成，对在世有突出贡献和影响的人物则和已故的同时入志。3部“音乐集成”中，在世和已故的同时入志者有

189人（已故的74人，在世的115人），“舞蹈集成”作为传授民族民间舞蹈的老艺人入志的66人。但未改变原有“传”的规定性，将“传”代以“人物介绍”、“艺人简介”或“乐人简介”，使规定性与灵活性相统一，这可以说是新型志书对传统方志体例的一种突破。“古来方志半人物”，人物入志充分显示各族人民在古文明和现当代文明建设中发挥了主导作用，作出不可磨灭的贡献。

（二）志书在文字表述方面的规范性

志书的文体为记事体，其文字表述具有严格的规范。主要采用直述的文笔，据事直陈，秉笔直书，有一说一，有二说二，客观、真实、准确反映人、事、物的本来面目。它不同于论文，可以发表作者个人的见解看法，作推理论证，或猜测假设；它又不同于文艺作品，允许采用艺术手法进行描写、渲染、夸张；也有别于辞典的释文，只是平面解释对象“是什么”，不对人事与时空作综合性的立体表述；与工作总结、通讯报道、公务文书等更是大相径庭。纪事文体是志书以真实、准确为本的必然要求。

对志书文体特性未掌握的稿件中，时有出现使用议论性的词句，比如“发展教育和科学是文化建设的基础工程”，还有用“虽然”、“即使”、“然而”、“不然”等议论性的连接词；还有带感情的用字，如“借”什么名，做了什么事，等等；有的是“推测”、“估计”，或用“如果”、“自然”、“必然”、“势必”之类的假定词、推理词；还有的从作者个人的角度表述，出现第一人称的“我”，或以第三者的角度用指示词“该”，来指表述过的某人某事。以上种种都是对志书文体的特性缺乏了解和认识的结果。

记事文体要求事实自身出来说话，志书凭实录之，不用曲笔，不发议论，一目一事，此目此事，叙一事则说清一事，将一事之原委、前因后果交待明白。唐刘知几（《史通》作者）认为志书“文字贵简，而记事当备”。“简”，就是要求文字精练；“备”，要求记事周密。但不求面面俱到，罗列史实，应重在关键处脉络清晰。对志书的文体笔法，可以简要概括为六个字：直述、简备、事核。

志书不发议论，但不是编者可以没有自己的思想观点；相反的，人对事要有明晰的认知，必要时还要进行深入研究，才能对条目

进行正确的判断、辨别、选择和分类，不能“以己之昏昏而令人昭昭”。所以说，不把自己的观点写上书，不等于编者没有自己的思想观点，编者的思想认识、是非评说、褒贬扬抑、选择标准，都要寓于史实的表述之中。

同时，志书重在实录，不作渲染，但不是不要文采；相反的，要十分注意文采，努力避免枯燥无味、雷同呆板的记述。要讲究叙事方法，讲究修辞，做到“文而不丽，宽而不野”（刘知几语）；有文采而不追求华丽，既质朴又不落入粗糙。考究文词对决定志书价值有重要意义，“文词欲工，工则传”，不讲究文词则传之不远。清章学诚总结了好几条，如有顺叙、逆叙、牵连而叙、断续而叙、先断后叙、先叙后断、且叙且断、预提于前、补缀于后，等等，条目文稿不拘一格，古代方志学家的这些论述，可以引以为鉴。句式多变，不说大白话。语言的运用，既要准确，又要丰富，避免用词多次重复。《中国曲艺志·江苏卷》介绍一个曲种的其他名称，所用的同义词有十多个，如“又称”、“简称”、“曾用名”、“也名”、“也称”、“俗名”、“俗称”、“原名”、“亦称”等等，可见其用心。

（三）志书在撰写体例上的规定性

志书的撰写体例，也是它的基本形式，概括一句话“横排竖写”，即：横排门类，竖写史实，横不断面，纵不断线。史书是以历史事件为中心，以史为纲，叙述不同历史阶段的政治、经济、文化等方面的互动；志书是以志略为主体，分门别类以时有序，叙述各有关门类自身的衍变和现状，写好起点、转折点和落点，突出特色。所以古人认为史体纵看，志体横看。对于音乐、舞蹈集成多记述某一项具体事物内部结构、特征，少有相关的历史背景，则不能划一要求纵写。

横排门类在具体实施中，主要体现在全书篇目的设置、编排。其原则要求门类齐全，横不缺项；定性准确，科学分类；归属得当，事以类从；层次规范，标题精练。

篇目设置始于编纂之前，终于全书审定完稿之日，编纂过程随着书稿的逐步扩展和多次修订，还要反复检验、排比，不断调整修正，以臻完善。篇目设置要努力克服分类不从门、分目不从类，层

次重叠、眉目不清，标准不一、杂而无序，标题偏长、形同议论题的弊病。

志书文体的规范是一切志书，同样是文艺集成志书求真求实、可读可传的必然要求。真则可证，实则可信；可证以启后人，可信则有益于后人。

二、志书是资料性文献

志书的资料性是其重要特性。志书是采取记述性文体，要真实、准确记述一地的历史现状，一事的发展得失、一人的功过是非，必须拥有丰富的资料来源，“博采约取”。历史上的佳志所以被誉为“博物之书”、“地方百科全书”，正是由于它资料的广泛性和丰富性。

志书据事直书，要言之有据，上书的每一个人物，每一件事，每一个时间，每一处地点，都应该是符合历史的真实。这里说的“真实”是历史的真实。历史真实不能脱离时空背景，而时空是一个运动的过程。同样的一个人，同样的一件事，或同样的一个地点，在不同的历史背景下，表现的形态不同，不同的形态又是反映了不同的年代和时间，表述的时候，就不能有历史的错位。

因此，志书要求对时、人、事、地，以及曲谱、音符，都不能含糊，都要有真凭实据作准确无误的表述。在什么样的历史背景下，发生了什么样的事情；什么样的事情，也只有什么样的特定的历史环境下才能发生。志书在表述的时候，就应该准确地反映。

这里例举过去在《中国戏曲志·福建卷》编纂工作中的一例。在芗剧（歌仔戏）这一剧种志的条目中，对歌仔戏在闽南发展过程的表述上，没用准确的年代，而用了一连串表示时间的介词，从“民国十四年（1925）”开始，接着用“不久，……。从此，……。随后，……。是年，……。同时，……。”其中一共用了5个介词，把年代的概念搞糊涂了。“不久”，是过了多久的“不久”；“从此”、“随后”，是从何时开始，又是何时之后；“是年”，又是同哪一年相同的年，等等。这样表述造成了极大的混乱。因为在每一个时间段

中，都包含了好几个戏班，跨越好几个年头，1925年之后有1926年、1928年、1929年，还有一个戏班按条目上写的戏班名称已到了1947年，超越了这一段文字所表述的历史阶段，如按这个戏班的前身，也是1939年的事，也不能同其他戏班并列在同一年间。其中的“是年”，而是要回溯到经历了1925—1939年以前的1925年。这是很大的疏忽。记述不准确，就无法反映事态的真实面貌。

还有一些条目在时间的记述上，含糊其词，如“大概”、“好像”、“刚刚”、“也许”、“总算”是什么时间等等；还有年代跨度大，有一曲种“自宋代起，经元、明、清、民国，一直流传民间”，历时八九百年，不同时期的形态如果没有相关资料进行表述，看不出演变发展的过程。

之所以发生这种现象，归根到底，是由于手中资料贫乏，只能含糊其词。因此，深刻认识志书的资料性，充分占有资料，是据事直书、言之有据、表述准确的基础，也是确保志书质量的前提。

资料是一书的支柱，资料贫乏的志书是没有价值的。集成志书的价值，不在于它出版后能有很多人像看小说一样看它，而在于它实录了全面、完整、真实、准确的历史和现状的珍贵的乃至难得的资料，可供历史的见证和应有的借鉴。为此，搜集积累资料工作不可忽视。已出版的各部集成志书的成功经验，也已证明了这是规律。

搜集积累资料不仅是对撰写者的要求，也是对编辑部和编者的要求，各部类编辑要努力掌握本部类的有关资料，手边资料缺乏，也要努力查阅。这是编好稿件的重要保证。总之要千方百计掌握资料。只有博览务尽，占有充分资料，才有可能排比选择，闻见相参，言之有物，做到准确表述；否则，有的稿件在手，将不知所措，或无从下手，勉强编出，势必成为次品，乃至贻误后人。

资料是不以修志才说明其重要性，资料是知识和信息资源的载体，它的重要性是固有存在的。只因人们的忽视而丧失其应有的历史价值。因此，平时重视资料积累的文化领导和业务干部，不待编纂志书之时，就悉心关注此事，并热心、细心着手于此项工作，持之以恒，集腋成裘。

《中国戏曲志·福建卷》为古老声腔剧种断代，并为其表演特色

和剧目历史状况，提供许多重要史料。这些史料都是从 50 年代挖掘抢救文化遗产和 60 年代初期福建省戏曲研究所在以南戏研究为重点的全省剧种史调查的丰硕成果中得来的。省戏曲研究所还从 1960 年开始，在“文化大革命”之前之后的 10 多年中，动员社会力量搜集编印《福建戏曲历史资料》11 集 71 万字；后经遴选、校勘、加注，编成 16 万字的《福建戏史录》出版，收入起自唐代迄至民初的珍贵史料 369 条。另编辑出版了《福建戏曲剧种》，7 万字，收入 31 个剧种的历史介绍，并编制一幅福建省戏曲剧种分布图刊出。这些积累了三四十年的资料为编纂《福建卷》提供了扎实的基础。福建南戏调查首次从遗存的南戏舞台艺术形态进行考察研究，填补了我国南戏流布地区的空白。

为此，资料的收集积累工作，不待编纂之日开始，应先于编纂工作；同时，还要贯彻编纂工作的全过程。特别是志书是一方之史，对于一部文艺专业志要反映的本区域范围内相关专业的历史和现状，其资料势必求之于本地。《中国戏曲志·福建卷》在编纂过程中，多次组织深入调查，有许多动人的事迹，大家跋山涉水，深入山区穷乡僻壤，不少同志废寝忘餐，四处奔波，夜以继日，孜孜不倦地工作。福州市年逾花甲的老文化人邹宝璋、罗昇二人为探索闽剧历史源流，三度赴闽侯县洪塘乡明人曹学佺石仓园旧址访问调查，并多次到省图书馆查阅数百篇曹氏的游记、散文、诗歌等遗著，发现多处曹氏家班弹唱新曲的记载，为闽剧的历史渊源提供了确凿依据，将闽剧的发生追溯到明末清初，比旧说提前了 300 多年。二老最后一次赴洪塘调查，离春节不到 10 天，天气寒冷，回来路上北风呼啸，二老逆风而行三个多小时，罗昇老人一路疲惫不堪，一到家就昏倒，当晚住院抢救，后虽痊愈，但身体衰弱。还有许多年已六七十岁，有的达八九十岁高龄的老艺人，毫无保留地把祖辈、父辈、师辈和本人珍藏的文物和宝贵的艺术遗产及其所见所闻奉献出来，十分难得。仙游老编剧柯如宽病中仍惦念《中国戏曲音乐集成·福建卷》的编纂工作，主动向编辑部提供家中珍藏的莆仙戏老鼓师李珠（1865—1933）的个人遗像并为他写了传记。在许多同志身上集中地表现了一种无私的忘我精神、强烈的民族感情和牢固的国家观

念。这种精神、感情和思想，永远值得发扬和学习的。

纵观福建文艺集成志书资料来源有三：一来自历史文献和档案资料，包括史志典籍、文人笔记、诗文集、谱牒传记、公文传册，以及金石碑刻的文字记载；二来自本行业内前人、同行艺术实践过程中遗留下来的各类实物资料，包括古抄本、唱本、工尺谱、乐器、照片、节目单、海报、音像资料，以及古戏台的戏联、戏班演出题记等；三来自老艺人及其传人、老文人、老票友、老观众、民间艺人的口碑传说，以及通过录像、录音、口述、绘图等方式记录仍保留在名老艺人身上濒临失传的表演、唱腔艺术、民间传说等，这些都是无视不现、不取即逝的无形文化资产。

三、志书的时空界定性

时空的界定性是地方志书的性质所决定的。志书所记述的都是特定的地域范围之内，地方特色正是地方卷的精髓所在。同时志书又是一个系列的文化工程，有历史的连续性，一部志书修成之后若干年，还要续修新志，每部志书也只是集一个历史阶段的记录。因此需要一个断限，规定上限与下限。第一轮编纂的志书，一般上限要始于一事之发端，下限迄于现当代。

《中国戏曲志·福建卷》、《中国曲艺志·福建卷》和《中国戏曲音乐集成·福建卷》等三部对断限都有明确的规定。其他三部民族民间音乐集成和一部民族民间舞蹈集成，因着眼于抢救保护民族民间音乐、舞蹈文化遗产，侧重于收编传统的民族民间音乐唱腔和器乐曲牌、唱段，包括有价值的名老艺人的传谱等；对于民族民间舞蹈则确定不选取新中国成立后新创作、改编的舞蹈造型等资料。因此，对下限未有明文的界定。有两部“集成”综述中个别事例至1991年，而在“艺人介绍”或“艺人简介”中最晚去世的至1989年或1986年，记事年限长于记人；有的“集成”综述至1985年，而“人物介绍”中有的卒年到了1998年，记人的年限又与记事年限尚差甚远。

从以上人物介绍的卒年与记事的最后年限的距离，可以看出编

纂者为了使掌握到手的资料不至于散失，希望能反映在编纂过程中发现的有价值的资料，或将某种事态发展的现状反映上书，而出现某些部分贴近现实的现象。

在有明确规定下限的文艺集成志书中，其下限已是相当贴近现实。如《戏曲志》1983年立项，下限1982年，《曲艺志》1984年立项，下限1985年。但编纂的时间长而多变。《戏曲志》至1993年出版已过了10年；《曲艺志》从立项到省真正开始编纂之日，已到了1998年至终审已届2004年，也已过了20年。在这一二十年的编纂工作期间，眼见许多与本专业有关的重大事件可入志而不能入志，感到遗憾。

从文艺集成志书规定有下限与未规定下限两种实践的结果看，对志书的断限也应作为一个重要方志理论问题探索。但在编纂期间发生的重大事件，只能借文艺专业年鉴的积累，不是文艺专业志所能承担的。文艺集成志书已有断限的，有条件的部分可以超过断限时间，但不能要求与时（编纂）并进，如超过断限的也应有一定原则；没有明确下限的，也不能无限，随意延长，出现参差不齐，失之无序状态，读者无从稽考。

四、志书的文献性与学术性

志书的文献性与学术性是其本质特征，是志书的种种特性的集中体现，也是志书性质的本质要求。

（一）志书的文献性

志书的文献性首先表现在它从广泛调查、搜索、征集到的大量资料中，按照修志的指导思想、体例结构、记述文体和各项规范原则，经过严格筛选、反复排比考证、验证核实，认真甄别勘误，去粗存精，去伪存真，匡正讹传，而后编纂成书。从四面八方博取而来的零散无序的资料，融汇成一部体例完备、有系统性、整体性的志书，是经过了一个质变的过程，已不是资料的原始状态。

十部文艺集成志书是我国各省、市、自治区文艺领域有史以来首次编纂的文艺专业地方志书。由于它是首部，记载的史实贯通古

今，上溯一事之发端，下迄现当代之流变；又由于它是一种地方志书，具有鲜明的地方特色，是一方之信史，为决策者、研究者、教学者、专业工作者等读者可读、可鉴、可用。这是独此一家之书，是了解、研究各省省情、地情必选之著述。这正是志书文献性的重要内涵。

志书有大量真实准确的资料汇纂而成。而这些资料都是经过多次深入基层民间、山区海隅和少数民族地区，走访千家万户、实地考察、调查收集、记录记谱、录音录像，并查阅史志典籍、报刊档案等文字记载而得来，经整理、遴选而载入志书，十分难得；其中有许多是名亡实未亡、湮没已久的又重新发现，以及濒临失传、得以抢救保存下来的珍贵资料。这是一份无价的民族文化遗产。这些资料都具有重要的存史价值。存史价值也是一部志书文献性的一个重要标志。

（二）志书的学术性

志书的学术性，不是通过学术论文的形式，也不是用议论的笔法进行阐述。它学术性的重要表现之一，在于对所表述的对象作准确、科学的认定，包涵对本专业门类的明确界定，对各专业诸多品种历史源流的准确断代，对各种事物的恰当命名、名副其实，对众多动态事件是非的判断、真伪的辨别、得失的权衡，修志人员心中有数，并进行科学的归纳、分类、编排，实事求是反映在志书之中；还包括专业志书所应用的相关理念、词汇和专用术语、概念，都应是准确无误。这是文艺专业志书学术性的一重要特征。

其中，有许多经前人苦心探索已有历史定论，但也还有不少遗留问题或迄今仍是一个空白领域。因此对历史悬案的破解，对空白领域的填补，也是志书学术性重要表现。《中国戏曲志·福建卷》首次对许多省外传入的声腔剧种正名，恢复四平戏、四平腔、祁剧等本来的名称，提高了这些剧种历史地位，并区分了汉剧与楚南戏的界线、确定楚南戏与祁剧是同腔不同名的剧种，从而廓清了闽西汉剧的外声腔影响的源。

志书学术性的表现之三，述作结合。传统方志严格志书文体，强调“述而不作”，新型的文艺志书既遵循志书文体，寓理于史实之

中，通过全面、系统、完整、如实的表述，昭明事物的历史发展脉络，揭示事物内在的发展规律，“据事直书，善否自明”；对人物的褒贬功过，同样寓史实的表述之中。新型志书又有所突破，可以又述又作，以述带作。全书综述，高屋建瓴，统揽全局，纵横结合，突出重点，彰明特色，理清发展脉络。各“志略”和“目”有无题概述，微观分析，特别是文艺集成志书，许多对艺术形态的特征、风格、流派的叙述，不仅反映了专业特点，也显示其学术水平。

志书学术性表现之四，对民间传说、不同见解采取科学态度，实事求是对待。不因载籍而全信，不因传闻而排斥，对老艺人的口碑传闻，尚有价值的则保留之，以备后稽；对不同见解，采取诸说并存，作为互证。《中国曲艺志·福建卷》对南音“五少芳贤”晋京献艺的时间、艺人，曾有三种说法，经研究排除清康熙初年一说，但对另两说，在无确证取其一说的情况下，遵循实录原则，二说同时入志，为后人查考，勿使其失传。

综上所述，志书的四个特性，不仅是衡量志书质量的标尺，也是我们修志人员不懈追求的目标。对它的正确认识和切实把握，是确保文艺集成志书的质量、提高其历史价值的关键所在；背离志书的固有特性，即将丧失其应有价值。

民族民间文艺遗产保护 与可持续发展

——编纂江西十部文艺集成志书的思考

李 坚

1983 年因工作需要，我由云南调往江西省文化厅工作。早在 1979 年，在云南工作时，我就投入了云南省十部文艺集成志书的前期工作：为云南确定了各卷本的主编及班子；为集成志书的编纂购置了必要的工具；有些集成在普查基础上已有了初步的框架等等。因此，对这项工作不仅熟悉，而且有了较深的情感。来到江西后，我们首先抓班子，成立了江西省艺术科学规划领导小组，下设办公室，所有工作人员都是专业干部，由有条件担任主编和副主编的人员组成。其后，又在地、县级组织了班子，并明确了各级班子的任务。组织机构的健全，为后来集成志书的顺利进行提供了保障。考虑到江西经费和专业人才的局限，我们从实际出发，采取了全面发动群众的普查，分期分批重点保证编纂工作的合理调配办法，也就是说，在省级的实际操作中，确保部分卷集先完成，这样可以先集中优势兵力搞几部，用灵活的循序渐进的办法，做到保质保量。随着工作的深入、条件的改善、干部的锻炼、经验的积累，后来的速度明显加快了。冬去春来，二十余载，在这漫长的岁月中，事业给了我们快乐，成功使人兴奋，但其中的某些过程，又遭遇了不少人为的挫折，经历了无数意想不到的困难，例如起步时经费和福利即遭到克扣。我们说集成志书工作是在夹缝中行走过来的，正所谓辛苦体味，冷暖自知。但我们认识到肩负着修筑“文化长城”的历史使命，我们是不能动摇的。坚定信念，乐于面对现实，不为名不为利，敢于剖析原因，敢于弄清是非，敢于去伪存真，保护正义，保

护同志，一步一个脚印地去排除困难，排除障碍，使编纂工作得以顺利完成。与全国先进省份比较，我们有一定的差距，但我们仍感到自豪，因为我们没有在困难面前倒下，也没有被打击诬告而退缩，我们终于堂堂正正地走完了我们应该走的路。今天，我们思绪无限，感慨万千，对此项工作反而有了更深层的思考。

一、这是一项空前的伟大的创举

（一）觉醒时代的盛世修典

十一届三中全会以后，我国无论在政治和经济，还是科技与文化等方面，都发生了全方位的深刻变化。“以经济建设为中心”、“坚持四项基本原则”、“建设有中国特色社会主义文化”等等，都是在这—时期提出的。经过十年的“文化大革命”，人们开始总结三十余年的历史，也正是这种深刻的反思，标志着中国已进入了一个觉醒的时代。什么是中国特色？十大集成志书是中国特色文化艺术的底盘，是任何文化艺术高楼大厦的地基。

中国历来有盛世修典的传统。《永乐大典》和《四库全书》是中国封建时代规模巨大的类书，它们是明清两代国力鼎盛的象征，是经济实力雄厚在文化领域的具体反映。它们收录了古今图书数万余种，保存了不少宋元以前的佚文秘笈，客观上起了整理和总结文化遗产的作用，为后来的研究工作提供了不少具体的资料和线索。但是，它们却是在收集现有文献资料的基础上进行的，并侧重于上层的雅文化的保存，具有明显的时代的局限性。

20世纪70年代末，为了建设中国特色的社会主义文化，国家已正式把“盛世修典”提上了议事日程。一个由文化部、国家民委和各有关文艺家协会联合发起编纂和共同主办的，被誉为“中国民族文艺万里长城”的300卷本的中国民族民间文艺集成志书，被列入全国哲学社会科学规划“六五”至“八五”时期的国家重点科研项目。它是整个中华民族文化的一个重要的组成部分，是一宗巨大的极为珍贵的精神财富，是中华民族文化历史上一项空前的伟大的创举。

人们为什么对国家的这一创举那样的欢欣鼓舞和热烈拥护，并积极参与？就因为“文革”结束以后，大家已经憋足了一股劲，准备报效国家的时候，中央及时地从基础抓起，开创了筑起文化长城的工程，并从各方面给予了强有力的支持，从而使我国广大文艺工作者梦寐以求的夙愿得以实现。这个伟大的历史使命一直在召唤和支撑着我们坚持去完成这项伟大的工程。这些财富，若在我们这一代人手中失传下去，我们将上对不起祖宗，下对不起子孙万代，成为历史上的文化罪人。

（二）民族民间文艺的强大生命力在感召着我们

绝大多数老文艺工作者都有一种体会，每每深入到民族民间文艺活动中去，我们总是被民间艺术的魅力所感动，以至于陶醉进去而难以自拔，让你爱它、喜欢它、崇拜它一直到要学会它、掌握它。劳动人民创造的这种财富，常常是最真切、最动人的喜怒哀乐感情的表达，最具生命力，所以艺术家最喜欢到生活中去采风，要对得起人民的劳动，尊重人民的首创、人民的智慧，尊重知识的财富，我们要继承下来发扬光大，让人民永远能享受自己喜闻乐见的随着时代在发展的艺术品，这就是我们的目的。

民间采风，自古有之，“汉乐府”即其一例。汉乐府的任务，除了将文人歌功颂德的诗制成曲谱，并制作、演奏新的歌曲外，还要采集民歌，配乐演唱。《汉书·艺文志》载：“自孝武立乐府而采歌谣，于是有赵、代之讴，秦、楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可观风俗，知薄厚云。”于是，“乐府”便由机关名称一变而为一种诗体的名称。但它的最终目的，还是在于改变民歌的原始形态，使之具有雅乐的“品位”。由此可见，封建社会对于民族民间文艺，有其虚伪的一面，也有其鄙视的一面。

今天，我们所做的一切工作，就是为民族民间文艺喝彩，为民族民间文化遗产保护尽力。大家认识到：在整个封建历史时期，民族民间文艺虽然地位低下，但它是一种在人民群众生产和生活实际中创造的文化，拥有一个最为广大的生存空间和具有开放、活泼与随意的表现形式，它始终贯穿于中华民族历史文化的长河之中而具有强大生命力。十部文艺集成志书的编纂，就是国家在尊重与妥善

保存中华民族雅文化的同时，把重心放在发掘与保护民族民间文化遗产这一千秋大业上。李铁映同志在《给文化部“十部民族民间文艺集成志书出版百卷嘉奖会”的贺信》中指出：

“纵观古今中外，像我们今天这样，从中央到地方，统筹规划，自上而下，广泛发动全国各族文艺工作者、艺术界专家学者、民间艺人及基层文化干部，同心协力，把遗存和散落在民间的丰富的艺术宝藏，把行将湮没的大批民族民间艺术精品，经过普查、搜集、整理的大量工作，发掘出来，并将其整理编纂成如此巨大规模的文艺集成志书，这不仅在中国历史上绝无仅有，在世界历史上也极其罕见。这套重要文艺集成志书的编纂，既是国家的幸事，也是民族的幸事，更是中国社会主义制度优越性的充分体现，是中国对人类文化的重要贡献。”

这是一种对文化本质的深刻洞见，它揭示了文化变革所固有的动态进程，更接近于人性的本真。我们研究文化工作，不能不研究民族民间文化，不能不研究老百姓活生生的东西，否则就成无源之水，无本之木。这一返朴归真的举措，也只有在优越的社会主义制度下才能完成。如果说，民族民间文化是我们的根，是文化发展的源泉的话，那么，十部民族民间文艺集成志书的编纂，则奠定了建设有中国特色社会主义文化的根基。

这一千载难逢的机遇，与我们不期而至。我们这代人要上对得起创造中国文化的劳动人民，下要对得起子孙万代，让后代也能享受到中国文化的优秀流传。应该说，这是历史赋予我们的神圣使命。

二、集成志书编纂工作过程中的几点认识

（一）国家指导下的广泛的民众参与

十部民族民间文艺集成志书的编纂，与封建时代盛世修典的本质区别就在于：它绝不是少数人的行为，而是在国家指导下，全面发动、广泛收集、系统整理的一种实在的民众参与。江西十部文艺集成志书的编纂以各地文化馆、站为基础，广泛发动群众，跋山涉水，走遍了全省 11 个地市，近百个县区的两千多个乡镇村庄，以

《中国民族民间舞蹈集成·江西卷》为例，访问了数以千计的民间艺人，普查120个民间舞蹈形式3000多个舞蹈节目，行程3万多公里，摄录原生态节目近500个，编写地、县资料卷本97册；《中国民间歌曲集成·江西卷》有300余名音乐工作者参加田野民歌采编，1100余名歌手及民间艺人献歌与录音，采录民歌1.5万多首；《中国戏曲音乐集成·江西卷》，其收集的谱例与文字达600余万字，而精选出版的仅有277万字，不到一半。江西参加十部省卷编纂工作的人数约1982人；成书文字1421.1万，彩照511幅，黑白照387幅，绘图2525幅，场记1432幅等。这些数字集中了全省有关领导、专业人才、民间艺人等上万余人的汗水与心血，是集体智慧的结晶，也充分说明了编纂工作的艰巨性、科学性、全面性与准确性，具有很高的历史价值和重大的科学价值。

十部民间文艺集成志书的编纂，一是以恢弘的气势涵盖了56个民族；二是以鲜明的民族民间文化为其标志。因此，我们可以毫不夸大地说，无论其结构形式，还是它的文化内涵，都远远超出了封建时代的盛世修典。其国家指导之强，投入财力之多，发动层面之大，动员编者之众，坚持时间之久，发掘层次之深，收集材料之广，整理资料之精，出版书籍之美等等，都是空前的。大家为什么说，这是抢救保护民族民间文化遗产的一次大的动作，是一项空前的伟大的创举，其根据即体现于此。

我们说的“国家指导”，不仅反映在发动群众和出版的科学化与规范化这个层面上，更重要的是，它建立了一个由顶级专家学者组成的具有国家权威性的指导机构。各省市编纂人员的培训；各卷本的体例规范；各种疑难问题的解答、商榷与处理等等，都是在全国艺术科学规划领导小组的具体指导下进行的。

我们如果从更深一层的意思和更大一点的概念看，“国家指导”的功能还应包括从中央到地方各级政府部门的大力支持、关注与协调。离开这些，编纂工作也是很难进行的。仅以我们江西为例，省长黄智权同志便自始至终的关注着这项举世瞩目的伟大工程。当编纂工作进行到最后的冲刺阶段，在经费上遇到极大困难，甚至到了难以为继的地步，黄智权省长在认真听取了我们的汇报之后，立即

多次协调有关部门，及时拨出专款，使后面的几部集成志书的编纂，得以顺利进入终审。

地、县一级政府则把集成志书的编纂，纳入政府工作安排的长期规划，做到政府换届而编纂工作继续不变。在普查过程中，我们经常得到各级党委和政府的重视与支持，他们亲自挂帅，亲自参与。有的地方，就以县委的名义发出通知，要求各乡村的文化干事，像人口普查一样查询民间文艺的历史遗存；还有的地方，由宣传部长主持会议，要求农村基层干部，必须把民间文艺的调查列入他们的中心工作之一。在玉山县的某乡，我们发现乡长和村长们，怀里揣着一本调查的小册子，记了不少本地民间文艺的活动情况：有哪些民间灯彩，有哪些民间歌谣，有多少座古戏台，有多少种手抄曲本等等。当谈到本乡民间艺术时，他们都能如数家珍地说得头头是道，一字不漏。有的边界地区，专门成立了采访小组，由文化局长亲自带队，分赴省外周边县份，寻找与本地民间文艺有关的来龙去脉及它们之间的相互关系。还有的地方，文化馆长用乡间的独轮车，把身处大山里的90高龄的老艺人接至县城录音录像。后不久，老艺人溘然长逝，而宝贵的文化遗产，就在这种及时的抢救中被保存了下来。这种“自上而下的发动，自下而上的汇总”的带有普遍意义的成功经验，是值得肯定和推广的，它极大丰富了编纂工作在国家指导下的广泛的民众参与原则的内涵。

（二）田野考查带来的丰硕成果

民族民间文艺具有很强的历史性、地域性和持续性。反映在“传统文化”中，则体现了一种现象传播途径的非正式性。因此，民间文艺研究的对象是以口头、风俗、物质等非官方的形式流传的文化传统，而大多不是书面记录下来的文化传统。所以说，田野考查，是掌握民间文艺一个非常重要的方法，是获取第一手资料不可或缺的重要手段。

在国家的具体指导下，集成志书编纂所采取的第一项步骤，就是大力提倡和鼓励编纂者深入实际，用数年甚至更长的时间对本区域的民族民间文艺进行全面和较彻底的田野考查。江西十部民间文艺集成志书的编纂，自始至终坚持了这种“重实践、求实证”的工

作方法。我们在深入实际中，克服了许多难以想象的困难。有一次，到吉安县采访民间灯彩《鲤鱼灯》，正值新年，雨雪交加，北风猛烈，乘船上岸，到达演出地点还有很长的一段路，我们这些老者手拉着手，顶着风一脚泥一脚雪的，鞋几乎被泥拔掉和被雪湿透了；还有一次去井冈山，大雪封山，睡觉时发现被子有冰凌，只得用电灯泡把冰凌烤化，然后把被子烤干。但是，艰苦的环境却使我们取得了丰硕的成果。仅举以下数例：

1. “赣傩”的丰富性与多样性。以前，我们仅知道南丰和婺源两地有傩的存在，田野考查的结果，发现“赣傩”遍及江西的东西南北中。南丰的傩舞节目不仅多达120多出，而且石邮乡的傩祭更是古拙特殊。每年的正月初十六日，这里巨烛高烧，人群涌动，锣鼓铿锵，铁链铮然，索室驱邪，通宵达旦。宋代诗人（南丰人）刘敞，写有《观傩》长诗，这是一份观察南宋时期南丰傩祭全貌的珍贵资料，这与我们今天看到的傩祭的表现形式极其相似。无疑，石邮傩祭具有原生态的历史价值。更重要的是，古傩的分布并不局限于抚州一个地区，而是遍及江西全境，由于自然环境和生活习俗不同，它们的表现形态及内容也各不相同，说明“赣傩”不仅具有丰富性与多样性等特点，而且已经自成体系。这里有件事给我们印象很深：通过普查我们发现萍乡的傩舞十分丰富，于是驱车到了目的地。没想到乡民把傩面藏了起来，谈了一天，无果。第二天，文化局长又去谈，仍无进展。直到第三天，乡民才破了这个俗规，为傩面举行了隆重的“洗脸”等傩祭仪式，最后把傩面轻放在田地上，供我们研究。它从一个侧面表达了乡民们对国家编纂工作的理解与支持。江西赣傩的调查与研究，从此取得了突破性的进展。尤其是萍乡傩的发展更为惊人，不仅建立了自成系统的傩博物馆，而且引起国内外关于赣傩研究的专家学者的注目。

2. 民族民间文艺有许多罕见的珍宝。民间文艺就像一座永不枯竭的宝藏，随着不断的发掘，带给人们是一个又一个的惊叹与喜悦。在《中国民族器乐集成·江西卷》中，有一支曲目叫《得胜鼓》，这是我们在万载县收集整理时发现的。它表现了唐代“安史之乱”这个重大的历史事件的全过程。由边塞风烟、皇帝退位、短兵相接

等段落组成，意境开阔，效果强烈，是民间器乐中一件不可多得的精品。而在赣南的信丰县安西镇发现的民间盲艺人顾亮光，则是《中国曲艺音乐集成·江西卷》的一个亮点。顾亮光从小双目失明，5岁开始拉二胡，8岁学会笛子、口琴，13岁学唱古文，一人能同时演奏二胡、唢呐、笛子、口琴、大鼓、小鼓、大锣、小锣、钹子、大梆子、小梆子、碰铃等十二种乐器。年复一年，走乡串村，演奏四方，被民众昵称为“赣南阿炳”。《中国民间故事集成·江西卷》则尽揽江西民间文学精华，打造了一部江西民间故事巨著。它以故事为表现形式，较全面地深刻反映了江西民间独特的民俗风情，具有浓郁的乡土气息。以“水土宜陶”的景德镇为例，其昌江两岸世世代代孕育和产生了许多有关陶瓷生产和陶瓷工人生活状况的民间口头文学的沃土。如《陶母与陶伯》、《高岭土的传说》、《佑陶神的来历》、《祭红的传说》、《洋牧师买香炉》等等。通过这些传说与故事，我们看到在黑暗的封建社会，一代代瓷工们苦难的生活、血泪的遭遇、不屈的抗争，以及他们非凡的技艺和天才的创造。

3. 苏区文化绽放耀眼的光彩。苏区文艺的收集、发掘与整理，是我们江西十部文艺集成志书编纂工作的重中之重。各个卷本，都尽其所能，调动一切手段，从本卷需求出发，进行了深入的考查与抢救，收获巨大，成果最丰，形成了江西十部文艺集成志书的最大特色。如在兴国县，我们找到了以刘兴（1930年乡儿童团团长，后担任县蓝衫团演员及导演）为首的9位当年“蓝衫团”的成员，虽然都已是耄耋之年，但是，当知道我们的来意后，非常高兴，他们聚在一块，反复回忆五十年前的表演过的舞蹈及唱词，按原蓝衫团服的样子做好了服装，跳起了《军事演习歌》、《马刀舞》、《送郎当红军》、《海军舞》、《红缨枪舞》、《大放马》、《农民舞》等等，这些节目都在1983、1984年录像后被保留了下来。又如在革命战争年代被誉为“山歌大王”的曾子贞，一曲“兴国山歌”响遍了中央苏区，传遍了全中国，我们也录下了她那清脆明亮、饱含情意的歌声。而这些革命前辈，现都已先后去世了。而《中国歌谣集成·江西卷》更收集了万余首“红色歌谣”，在北京终审时，被专家们赞誉为“江西红色歌谣全国为冠”。

（三）组织与培养了一支文艺理论队伍

中国十部民族民间文艺集成志书的编纂，实际上又是文艺理论研究人员一个特殊的培训基地。一是时间长，进行了20多年；二是人员众，有10万余名文艺工作者的参与。仅江西一省，亦不下数千。这是一支庞大的，水平不一的，但又是最有希望的队伍。周巍峙同志指出：

“我们的文化艺术有鲜明的民族特色，在世界上独树一帜，自成体系，是举世公认的。但是系统的研究工作却很差，还没建立起与我们丰富多彩的民族文艺本身相称的、完整性的文艺理论体系，还有不少空白学科。通过编纂十部文艺集成志书工作，在搜集、整理资料和编撰过程中，经过各个角度的研究工作可以培养出一批掌握丰富资料，有实际经验，有一定理论水平和较高写作能力的研究民族民间文艺的理论骨干。这为建设一支宏大的文艺理论队伍创造了极为有利的条件。”

首先，他们经历不同，有的从事文艺理论研究，有的是演员和音乐演奏员，还有的是艺术档案和群众艺术工作者等等；他们年龄各异，从已退休的老者到参加工作不久的年轻人，几乎囊括了各个年龄段；他们知识结构有别，有的从事理论研究，有的则侧重艺术实践。

其次，这里不可能进行课堂式的正规化训练。恰恰相反，他们上山下乡，走村串户，深入群众，寻访民间艺人，在普查过程中，搜集、发掘大量民间文艺资料。正是这样一个广阔的学习空间，使他们开阔了视野，增长了才干。

第三，在这支队伍中，有一批知识渊博、经验丰富的专家学者。虽然年龄偏大，但他们新的工作环境中施展着自己的抱负，成了各卷本编撰的领头人，担负起具体指导、资料分析等重任，使这支队伍的整体学术水平得到迅速提高。

第四，更为重要的是，它还造就了一大批能上能下，吃苦耐劳，在实践中学有所成的专业人才。当初参加这支队伍时，他们似乎还不甚了了，但在这个实践的大熔炉中，通过十几年的跌打滚爬、艰苦磨炼，边干边学，取长补短，知识结构发生了很大变化，懂得运

用社会学、历史学、民俗学和文学等边缘学科编纂集成志书的重要性，使编纂的质量得到保证。

江西在编纂十部民间文艺集成志书的过程中，培养了一批具有真才实学的理论研究者，他们的可贵之处，就在于重实践、重知识、重探索，绝少书匠气，这是高等学府的教育模式与之不可比拟的地方。在编纂工作结束之后，他们又在民族民间文化遗产的可持续发展中，发挥着重要的积极作用。

三、集成志书为民间文艺的可持续发展奠定了基础

在文化现代化进程中，必须注重文化生态的保护，因为它蕴涵着深层的人文价值，凝聚着民族的生命力。十部民族民间文艺志书编纂的整个实践过程，正是按照人类文化学的要求进行的，在文化生态保护这个重大问题上，已迈出了重要的坚实的一步。同时，也对人类的精神植被，作出了应有的重大贡献。

（一）遗产保护与可持续发展

文化遗产保护的前提是可持续发展，忽略这个要素，势必危及文化遗产的历史价值的延续，“保护”亦就无从谈起。精神文化遗产，亦称“非物质文化遗产”。随着十部文艺集成志书编纂的完成，其大量珍贵的民族民间文化资料得到有效保护，为精神文化遗产的可持续发展，提供了坚实的基础和可操作的平台。

江西十部文艺集成志书的编纂，不仅从源头上对民族民间文化进行了有效的保护，而且为民间艺术遗产的继承、利用、深化和创新，做出了有益的尝试与探索。

首先，艺术科研纵深发展。在集成志书编纂基本结束以后，不少编纂人员即开始了理论研究工作，《江西戏曲文化史》就是在这一背景下产生的。全书34万字，是一部颇具分量的学术著作。它把江西戏曲置于江西本土文化之中，审视其与外界条件连接的千丝万缕和错综复杂的关系，从而考察江西戏曲本体的发生、发展、变易与衍流。同时，又从江西戏曲入手，解读其与本土文化密不可分的社会因素，借此展示江西戏曲的自身样式与地方特征。作者曾在《中

国戏曲志·江西卷》编辑部工作，是综述的撰稿人，也是演出场所、演出习俗、报刊专著等部类的编辑与撰稿者。《中国戏曲志·江西卷》的编纂，为《江西戏曲文化史》的问世，打下了良好的基础。与此同时，又有《中华舞蹈志·江西卷》、《江西人物志》、《中央苏区文化艺术史》、《中国解放战争时期舞蹈史》等著作相继出版，成果是颇丰厚的。

其次，普及工作初见成效。准备出版的《江西民间艺术精粹》丛书，就是集成志书编纂之后所带来的副产品，其中包括：“民歌50首”、“戏曲唱段50首”、“器乐演奏50首”等等，将在中学和大学开办音乐课程，使江西民间艺术资源在校园中得到有效的普及与延伸。尤其是《民歌精品选》第1、2、3辑的即将出版，使它直接面向社会，使老百姓了解江西作为“民歌之乡”的历史及文化资源的丰厚。《赣剧唱腔教材》，其中的一部分传统唱段，就取材于《中国戏曲音乐集成·江西卷》。

第三，艺术创作极其活跃。剧作家们直接或间接从《中国民歌集成·江西卷》中吸取了丰富养分，捕获灵感，在赣南采茶戏《山歌情》和吉安采茶戏《远山》中，便充分运用了民歌的各种表现形式。由于作者以大量民歌为剧本的结构方式，因此，有的剧本便直接标名为“山歌剧”。音乐工作者也取得很大成绩，吉安采茶戏《远山》、《乡里法官》，以及赣剧高腔《詹天佑》等，都是以《中国戏曲音乐集成·江西卷》的曲谱资料作为素材而谱写的。这些剧目，均荣获中宣部精神文明“五个一”或文化部“文华奖”。舞蹈创作更是如此，早在编纂集成志书初期，我们在赣南进行民舞录像，发现赣南采茶戏一位著名的丑角演员，其舞蹈表演极有特色，于是我们请江西省歌舞团几位舞蹈编导组成原创组，学习这些舞蹈素材，进行提炼与加工，以赣南民歌《斑鸠调》为乐曲基调，取名《踏青》。这个节目参加1984年华东六省一市舞蹈比赛，荣获一等奖。

第四，纳入旅游重要资源。由于集成志书编纂的广泛性与持久性，早已在民众中深入人心。民族民间文化遗产的保护，不仅仅使我们业内人认识到这个问题的重要性，而且也引起了各地方政府高度重视。他们纷纷把本地的民间艺术，作为一种文化优势和旅游资

源，纳入可持续发展的轨道，给予积极开发与利用。例如，萍乡市在经济和文化上就打两张牌，一是煤，一是采茶戏；南丰县也有两张牌，一个是南丰蜜橘，一个是古雉；弋阳县则打三张牌，龟峰、名人与弋阳腔。它们在经济与文化的交叉中，均取得了非常理想的效果。

（二）民族标志性文化与活性传衍

“中国民族民间文化保护工程”已进入实施阶段，这是继民族民间十部文艺集成志书编纂工作完成之后，国家又一空前的举措。十部民间文艺集成志书所保存的珍贵的民族民间文化资料，为“保护工程”提供了可操作的范本。

江西弋阳腔现在已被列入“中国民族民间文化保护工程”名录的试点单位。对于我们来说，这是一个莫大的荣誉，也是一项艰巨的系统工程。《中国戏曲志·江西卷》的编纂，为我们了解与认识江西弋阳腔，提供了一个极其重要的视角。我们知道，南宋中晚期，一支长期在农村乡镇流行的南戏，一种未受文人士大夫染指的戏曲形态，一个始终保持着民间生活气息的民间戏曲，被较完整地保留在江西这块土地上。地处浙、闽通衢要冲的弋阳县，为江西弋阳腔的产生，创造了最为适宜的艺术环境和最为直接的有利条件。诸如“弋阳腔具体产生的年代”、“弋阳腔产生的社会环境”、“弋阳腔与宗教的关系”、“弋阳腔的演剧形态”、“弋阳腔与江右商帮”、“弋阳腔的扩散与流变”等等，都在《中国戏曲志·江西卷》中，得到直接或间接的提示和解答。江西弋阳腔，在中国戏曲发展史中具有举足轻重的地位，从而使它进入了“民族标志性文化”的行列。

《中国民族民间文化保护工程实施方案》指出：“对原生态文化保存较为完整并具有特殊价值和浓郁特色的文化区域，进行动态的持续性保护。”这段话之所以重要，是因为它涉及到“活性传衍”的问题。

所谓“活性传衍”，是指用人体对民间传统文化的一种传承。但这种传承并不是刻板式的一成不变，作为“活性”的人，生活在今天这个时代的现实之中，其思维和习尚无疑受现实环境的深刻影响，而打上了本时代的烙印。因此，与传统文化的差异是显而易见的，

但其文化基因与传统的文化基因又是一脉相承的。这种传承关系，十分鲜明地揭示了文化进程中的整合过程。

如何使弋阳腔在历史资料、传统继承、舞台演出，以及未来发展等重要课题上，得到“动态的持续性的保护”，是继十部文艺集成志书之后，面临的又一艰巨任务。而“全国十大文艺集成志书学术研讨会”的召开，则把编纂工作丰富的实践上升到理论层面提供了可能。通过理性分析，使我们认识到保护民族民间原生态文化所具有的人类文化发展的重要意义，从而推动这一伟大工程更为科学、规范和自觉的向纵深发展，以符合时代的要求。任重道远，这是我们的责任。

论艺术集成志书编纂与 民族文化生态环境保护

王世一 刘新和

内蒙古的艺术集成志书工作始于1979年，到2001年3月，由内蒙古文化厅系统承担的《中国民间歌曲集成·内蒙古卷》、《中国民族民间舞蹈集成·内蒙古卷》、《中国戏曲志·内蒙古卷》、《中国戏曲音乐集成·内蒙古卷》、《中国曲艺音乐集成·内蒙古卷》、《中国曲艺志·内蒙古卷》和《中国民族民间器乐曲集成·内蒙古卷》等七部艺术集成陆续出版发行，至此，内蒙古的艺术集成志书编纂工作全部结束。

长期从事此项工作的经历使我们对传统文化与民族文化生态环境的保护等问题有了比较深刻的体会和认识：正是文艺集成志书的编撰，促使社会完成了对少数民族传统文化及其保护由肤浅到深入，由无序到有序，由业余到专业，由平面到立体的认识与实践过程。该领域的研究者在研究、总结集成志书工作的基础上，以深邃的目光，在新的层面上审视传统和传统文化，用理性思维看待民族文化生态环境的保护，发现此项工作存在的突出问题，并提出解决问题的对策。我们认为，在艺术集成志书编纂的过程中积累的宝贵经验，对新世纪少数民族传统文化、民族文化生态环境保护等问题的研究具有重要意义，值得深入探讨。

一、关注田野

田野是开展艺术集成志书工作的基础。内蒙古自治区艺术集成

志书编纂所走过的历程已经证明了这一点。

20 世纪 80 年代初，内蒙古的艺术集成志书工作刚刚起步，面临着许多困难和问题。然而，内蒙古艺术科学规划领导小组关注的目光始终没有离开田野。在各部集成志书的起步阶段，按“范围广、品种全、质量高”的标准进行普查是最重要的环节。为了确保普查工作的顺利进行，内蒙古建立了由内蒙古艺术研究所，各盟市艺术研究所（集成办公室）和重点旗县组成的三级普查网，根据各部集成志书总编辑部的具体要求开展工作。

针对内蒙古地域辽阔、民族民间文化遗产十分丰厚、集成志书经费严重不足实际情况，内蒙古艺术科研规划领导小组确定了普查与重点调查相结合的方针，并在工作实践发现和培养了一批热爱集成志书工作、有较强事业心和责任感、有专业知识和技能的专门人才。上述人员常年深入基层，足迹遍布内蒙古各地，在普查工作的第一线与盟市、旗县的同志一起工作，共同研究解决在实际工作中出现的问题，获得了大量的第一手材料，保证了普查工作的进度和质量。

在普查的基础上，内蒙古各盟市和部分重点旗县均编撰了七部艺术集成志书的地方卷本。地方卷本的编撰保证了《中国民间歌曲集成·内蒙古卷》等七部艺术集成志书初审稿的形成。

初审稿的形成在整个编撰过程中具有重要意义。当各部集成志书完成初审后，相关资料的补充、核实就是摆在我们面前的突出问题。为此，我们对审稿会总编辑部领导和有关专家提出的问题进行逐条梳理，在此基础上制订相应的田野工作计划。由于计划周密、方法得当、措施有力，相关材料的补充比较顺利，即以较少的人力和财力投入，高质量地解决了许多关键问题，保证了各部集成志书在初审后及时转入下阶段工作。

据不完全统计，内蒙古在从事艺术集成志书期间，仅由内蒙古艺术科学规划领导小组直接组织的普查、采录和重点调查等活动就达数百次，采访民间艺人和相关人等达上千人次，总行程达上百万公里，涵盖了全自治区 12 个盟市和 100 多个旗县（区）。内蒙古地域辽阔，许多偏远地区的交通极其不便，为了获取第一手资料，普

查人员常常徒步行走在广袤草原上，克服了重重困难，由此产生了许多感人的事迹。

我们之所以要回顾过去从事田野工作的历程，其目的就是希望对正在进行的有关民族文化遗产和民族文化生态环境保护的工作有所帮助。

应该看到，与集成志书起步时期相比，我们所面临的自然环境与文化生态环境已经发生了明显的变化：

——由于全球气候变暖，地处内陆的中国北方草原降水在逐年减少，生态环境正在发生变化。气候等因素导致草原沙化和退化问题相当严重，在一些地区环境的变化甚至危及到传统的畜牧业经济的基础，如21世纪初，位于内蒙古阿拉善盟的额济纳旗就有因沙漠侵蚀，整个嘎查（村）被迫搬迁的个案。我们知道，文化人类学上有一个经典的论断：“气候影响了物产，物产再影响艺术。”^①草原是北方少数民族传统文化的根，而草原又不可能脱离其赖以生存的自然环境而存在，因此，自然环境的变化对北方草原原生态文化影响是显而易见的。

——随着我国综合国力的提升，国家对边疆少数民族地区经济发展的支持力度进一步加大，民族地区的经济与科技事业，特别是现代交通业、通讯业和传媒业正以前所未有的速度在草原上发展，广播电视、计算机网络、有线与无线通讯等现代传播手段和技术不仅覆盖草原上的都市和城镇，而且逐步延伸至草原腹地，即使是地处偏远的地区，也可以通过现代传媒及时获得来自外界的鲜活资讯，这些都证明了我国科技与社会发展的速度与质量，是一件值得欣喜的事。

然而，对从事民族民间文化研究的人来说，更应注意事物发展的另一个侧面：在经济发展，社会进步的同时，本地域以外各种文化艺术也通过多种传播渠道和资讯形式，以前所未有的速度和规模向草原腹地延伸。历史上，曾经孕育过无数蒙古族、达斡尔族、鄂温克族、鄂伦春族及其他各民族艺人的社会环境、文化土壤每时每

^① 林惠祥著《文化人类学》，商务印书馆，1998年2月版。

刻都在发生变化，外来的资讯引导人们逐渐脱离了原有的生活轨迹，极有可能导致与之共生的少数民族传统文化形态消亡或变异。

民族民间文化主要是以口头和非物质文化遗产形态存在的，它的存在是与相应的文化土壤联系在一起的，对此人们已无异议。我们应该清醒地看到，尽管社会对少数民族传统文化保护意义的认识在不断深化，但实际情况是既不可能因遗产保护而阻碍现代文明渗透到草原人的生活，也不可能要求少数民族群众为固守传统文化而远离现代文明。在全球化和现代化所产生的双重冲击力面前谈论抢救与保护，往往会产生一种无能为力的感觉，有时甚至十分尴尬。

——通过田野调查可以发现，与草原上传统文化形成、传承直接相关的原有社区人口及其结构正在发生变化。如在新一代的牧民子女中，离开草原，进城谋职、打工者在逐年增加，而内地人口也在不断地进入草原腹地，以填补牧业生产所需的劳动力空缺。

从社会学的角度看，上述人口属于双向流动，达到的是一种动态的平衡，是市场经济在草原上发展的必然结果，自然属性占据着主导地位，不仅不会危及社会的稳定，而且具有明显的积极意义。可是我们无法回避的现实情况是：某一社区人口的对流达到一定数量之后，完全有可能使传统文化固有的传承链环发生断裂。

——生产方式和生活方式的变化对畜牧业经济的影响极其深刻。德国著名的艺术史学家格罗塞说过，“生产方式是最基本的文化现象，和它比较起来，一切其他文化现象都只是派生的，次要的”。^①我们只需简要地回顾一下改革开放以来北方草原社会发展的历史，就可清晰地发现：始于20世纪80年代初的牧区经济体制改革^②逐步确立了牧区以家庭经营为基本单位的生产模式。从本世纪初开始，为了遏制草原生态环境恶化、沙尘暴肆虐的局面，牧区和半农半牧区普遍实行对牲畜的舍饲圈养。毫无疑问，上述举措对解放和发展牧区社会生产力，保护生态环境，实现经济与社会的可持续发展具

① 格罗塞著《艺术的起源》，商务印书馆，1996年2月版。

② 参见内蒙古政府地方志办公室编纂的《内蒙古大事记》，内蒙古人民出版社，1997年3月版。

有重大意义。

通过对一定数量的田野考察材料的比较、分析可知，中国北方草原的畜牧业经济经历了一个由传统游牧生产到围栏放养，从围栏放养到舍饲圈养的变化过程。与这种变化相适应的是牧民在辽阔草原上放牧的时间在缩减，历史上形成的与传统牧业生产联系在一起的歌唱等艺术活动也在缩减，传统的文化形态正在发生变化。如马在传统的畜牧业经济中占据重要位置，在“五畜”^①中位居前列，蒙古族也被称为“马背上的民族”。然而，目前突出的问题是，历史上曾与蒙古族的社会、生产与生活密切相关的马，随着时代的发展，其使用价值和经济价值的逐渐削弱，马的数量在锐减。为此，有关专家称马正步入“濒危物种”，而在蒙古族长调民歌^②中，与马相关的内容可以说比比皆是。令人深感忧虑的是，上述变化有可能动摇那些与马或牧马生产联系在一起的蒙古族长调民歌传承的基础。对此类民歌相关的文化生态环境的研究是一个重要课题。表象而言，上述变化似属自然或社会环境的变化，而从文化学或田野调查的角度去认识和研究，体现的则是文化生态的变化，值得警惕。

二、政府行为

编纂艺术集成志书是一项重要的政府行为，仅就全国而言，编纂过程跨越多个五年计划，文化部、国家民委、中国文联等多个机构组织、领导了该课题的实施，如果将参与此项工作的单位和部门均统计在内，涉及面就更广了，这些都证明了其政府性的特征。

在文艺集成志书的编纂过程中，内蒙古按照国家的要求建立了由自治区党政分管领导任组长的内蒙古艺术科学规划领导小组，统一领导与协调编纂工作；自治区文化厅、文联、民委领导也参加了领导小组的工作，对编纂工作的进行起到了重要的作用；各盟市

① “五畜”指与蒙古族牧民生活密切相关五种家畜：牛、马、骆驼、山羊和绵羊。参见《蒙古族简史》，内蒙古人民出版社，1986年月版。

② 蒙古族长调民歌是蒙古族最具代表性的传统文化之一，在国内外具有广泛的影响。

(包括部分旗县)也建立了与之项对应的机构,从而构成了比较完善的组织领导体系;自治区、盟市两级艺术研究所应运而生,形成了艺术科研的中坚力量;由中国艺术研究院、文化部民族民间文艺发展中心、内蒙古自治区艺术研究所、各盟市艺术研究所等单位组成的北方草原传统文化研究与保护系统已在构建,所有这些均具有开创意义。

然而,新世纪少数民族文化遗产的抢救与保护无论是内容、形式,还是采用的手段、最终成果确定的方式等均不同于以往。工程涉及范围之广,对研究质量要求之高,具体项目与社会、经济发展关系之密切等等,均超过之前的同类研究项目与课题。要完成如此浩繁的工程,没有完善的组织与相关的协调机制是难以想象的。

事实上,只有建立起完善的组织与协调机制,才有可能将分别属于文化厅系统、文联系统、社科院系统和教育系统相关高校等方面的研究力量凝聚在一起,这既是文化资源的整合,也是研究队伍的整合。也就是说,只有建立起完善的组织与协调机制,才能使北方民族文化遗产的抢救与保护成为具有中国特色的传统文化抢救、保护与研究系统中的一个重要组成部分,期间,政府的调控作用至关重要;而文化生态的保护更离不开政府在经济上的投入,对此亦无须赘述。

不难看出,文艺集成志书工作是在政府或政府行为主导下,经过大量参与此项工作的人员共同努力完成的。正因为如此,在市场经济体制确立的历史条件下,如何在文化遗产抢救与保护中更好地体现政府行为,就是一个必须深入研究的问题。对此我们提出如下设想:

——在基础工作到位后,在自治区政府或政府有关部门的主导下,邀集自治区内外的相关机构、专家召开专门会议,对内蒙古地区特有的,且在全国乃至世界文化遗产中占据突出位置的民族民间传统文化品种进行定位和梳理,形成或确定保护的思路,以制定保护的方法、措施。

——通过政府的决策机制在内蒙古地区建立关于民族民间文化

的保护区,如“蒙古族长调民歌保护区”“乌力格尔^①保护区”“二人台^②保护区”“漫瀚调^③保护区”“科尔沁博^④保护区”“潮尔^⑤保护区”和“三少民族”^⑥ 传统文化的保护区等。

——发挥政府的协调机制,鼓励和扶持政府所属的相关院校和社会力量开办有关传统文化保护的学校,形成传统文化的另一种传承与存在形式等等。

三、资源保护

文艺集成志书编纂工作开展之初,我国的综合国力还比较弱,整个社会对此项工作的意义认识不足,坦率地说,当时人们关注的重点是抢救,而不是如何保护,至于开发利用涉及的更少。现在情况已经发生了根本的变化:关于传统文化抢救与保护新的理念正在形成,社会对此项工作产生了普遍的认同感,有二十多年改革开放积累的物质财富做依托,有集成志书等丰富前期研究成果作支点等等。

关于少数民族文化遗产的抢救与保护绝不是一个单独的、孤立的命题,少数民族传统文化本身就是资源。

提到资源,就必然涉及保护、开发和利用等问题。

一个民族、一个地区的传统文化是在漫长的历史发展进程中产生并完善的。从民族学和文化学的角度看,一种具有重大价值和深

① 乌力格尔是蒙古族传统的说唱艺术形式,主要流传于内蒙古东部地区。

② 二人台:形成于黄河中游的河套地区,是建立在草原与中原文化交流基础上的具有浓郁地方特色的艺术形式。

③ 漫瀚调:蒙古、汉族人民共享的,具有独特艺术魅力的歌种,主要流传与内蒙古的鄂尔多斯地区。

④ 科尔沁博:博即萨满,是蒙古等北方游牧民族共同信仰的古老宗教,现已湮灭在历史的长河之中,仅在内蒙古的科尔沁等地残存,依附于此的音乐、舞蹈形式弥足珍贵。

⑤ 潮尔:蒙古族古老而影响深远的音乐文化形态。

⑥ 三少民族:指达斡尔、鄂温克、鄂伦春三个少数民族,民族文化遗产丰厚。以上三个少数民族的自治旗均在内蒙古自治区境内。

远影响的传统文化，往往要经历历史的锻造和锤炼，经过一个漫长的完善过程，才有可能成为经典。一旦成为经典，与之形成、完善的时代和环境随之发生嬗变，其结果往往是经典的形式产生了，相应的环境与条件也消失了，这是不以人们意志为转移的，我们既不可能通过行政干预，也不可能借助经济手段维系其存在。换言之，少数民族传统文化是一种不可再生的文化，一旦消失其实就是永久的消亡。

传统文化本身就是一种十分宝贵的资源，随着西部大开发的深入，生活在北方草原上的各民族对传承至今的文化所具有的潜在价值有了更多的认识，开发的意识也在增强，旅游业近年来在草原上迅速发展就是突出的例证。

然而，旅游业的发展对北方少数民族传统文化保护产生的影响也是不应忽视的。旅游业带动了商品经济的发展，使大漠草原与外界的直接交往和联系与日俱增。广阔的草原，淳朴的民风，独具特色的文化吸引着越来越多的国内外人士，区域内文化与区域外文化在潜移默化中交流。

上述交流所产生的结果是，一方面草原上绚丽多姿的传统文化被更多的人认识与熟悉，从而吸引来更多的国内外游客，推动经济发展与社会的进步，体现的是正价值；另一方面旅游业为人与人之间的直接交流创造了条件，必然会来自区域外的观念与文化渗入当地人生活。尽管这种渗入不会在一个晚上发生，但从文化遗产保护的角度看，它展示的确实是一个变化过程的横截面，人们所看到的无疑是负价值。基于此，笔者认为，应以社科研究机构和相关高校等为主体，尽快建立关于少数民族文化遗产抢救与保护的问题的理论研究体系，并与国家的西部大开发战略相衔接，只有这样，我们才有可能对自然环境问题，社会与经济问题，文化资源的开发、利用和可持续发展问题，生产方式的变革问题和少数民族文化遗产抢救与保护本身存在的理论、方法和技术等方面存在的问题进行综合、全面、系统的研究，并用研究成果指导保护实践。我们既要可控因素进行研究，如人口、经济等因素，也要对不可控因素进行研究，如气候及其变化至少在当前仍属于不可控因素。

经济发展、社会进步与文化遗产保护关系的研究。离开经济与社会的发展，讨论少数民族传统文化的保护必然会陷入空谈，反之，经济与社会的发展如果以牺牲宝贵的、不可再生的文化资源为代价，其结果必然是灾难性的。

少数民族文化遗产抢救与保护是一个规模宏大、内容复杂的系统工程，这是人们普遍认同的。就保护而言，至少应包括或涉及文化生态环境与传承环境的保护，传承人的保护，传承方式的保护等许多方面。我们应该根据自治区的实际，区别不同情况，进行分类保护。

文化生态环境与传承环境的保护。由于自然生态和文化生态的变化，使人们对待传统文化心态已经或正在发生变化，这种变化必然要导致传统文化形态的变化。它启示我们，在看待与研究少数民族遗产抢救与保护相关的问题时，必须承认变化，研究变化，并要以一种平和的心态对待变化，其中的道理很简单：如果离开了变化，抢救与保护的问题也就不存在了。变化决定了保护工作的复杂性，保护工作的复杂性决定了分类保护的必然性。

应该看到，在过去的二十多年里，与文艺集成志书编纂工作同步进行的，对蒙古族、“三少民族”和汉族的民间艺术前所未有的系统搜集、整理就是一种在十分困难的条件下进行的文化资源保护，是以文字和音像形式对歌种、剧种、曲种、乐种等的学术价值研究和认定，由此产生的大量音、谱、图、文资料具有特殊的价值。但我们也应该承认，上述保护主要是对文化资源的静态保护，仅仅是诸多保护方式中的一种。随着国家对少数民族文化遗产抢救与保护力度的加大，随着内蒙古自治区党委和政府建设民族文化大区的决定的落实，在整个生态环境与传承环境的保护中，政府作用一定会进一步体现，其工作力度也一定会加大，会通过法律的、行政的、综合服务的方式加以调控，以确保适应动态环境，在变化中实现保护。

传承人的保护。从某种意义上说，对传承人的保护是整个保护工作的根本。这就要求我们，一方面要对已经发现的重要传承人加以保护，使其技艺得以延续，另一方面要在民间发现新的传承者，

如今年在科尔沁左翼中旗发现的伊登扎布就是一个优秀的蒙古族民间说唱艺人，同时也是一位民族文化的传承者。伊登扎布，通辽市科尔沁左翼中旗人，现年 56 岁，现已被内蒙古大学艺术学院聘为教师，专门教授蒙古族传统的说唱艺术。

传承方式的保护。面对外来文化介入所造成的当地传统文化变化和变异，任何浮躁的行为、急功近利的做法都难以从根本上解决问题。其实，传统文化之所以能在民间世代相传，均有属于自己的传承方式（传承体系）。传承体系是与整个文化生态环境联系在一起的，而目前我们对它的认识还比较肤浅。

四、理论支持

集成志书编纂工作造就了内蒙古的艺术科研队伍，同时也让人们通过实例对文化生态环境与传统文化产生、发展和保护之间存在的内在联系形成认同，这的确是一件具有重大意义和深远影响的事。

但我们也应该看到，就整体状况而言，这支队伍适应的是过去的工作环境，它与新世纪遗产抢救与保护工作，民族文化生态环境保护的要求，还有比较大的距离。因此，抓紧建立一支高素质的、能够从事理论研究和实际操作的任务已迫在眉睫。我们认为，在通过各种方式努力提高现有人员素质的同时，通过院校培养专门人才就显得尤为重要，建议有关方面将此列为一个重要议题专门研究。至于现代科技手段运用的意义无需探讨，关键是做好建立理论研究与实践基础上的运用和推广。

由此可见，少数民族传统文化保护和民族文化生态环境的保护至少要涉及自然环境、社会发展、人口和生产方式转变等一系列问题。上述问题的产生经历了一个复杂的过程，如仍以“单项突破”的旧的思维方式寻求解决问题的办法就难以收到好的效果。这也是我们强调理论支持最主要的原因之一。

概言之，目前正在进行的少数民族文化遗产抢救与保护工程具有高起点、大投入、周期长的特点，因此更需要理论上的支持，其直接目的是减少在研究课题立项、具体操作及实施中的盲目性，尽

量避免或减少不必要的失误。

从总体上看，研究工作应该包括所有与民族民间文化遗产抢救与保护有关的内容和形式，其中无论是导向性研究、指导性研究还是成果性研究都可以为此项工作提供理论上的支持，其最终目的就是要确保少数民族地区的社会环境与文化生态环境不至于在现代化进程中，在“强势文化”的冲击下迅速消亡，从而为保护工程的实施赢得宝贵的时间。这是一个新的、十分重要的研究领域和学科。

在回顾和总结艺术集成志书编纂工作的基础上，我们可以得出如下结论：少数民族地区经济发展，社会进步，文化遗产抢救、保护与开发利用之间应该也必须形成一种互动的关系。民族地区的传统文化要在经济发展中得到保护，而文化资源保护与合理开发利用又可促进当地社会与经济的可持续发展，这是文化生态环境保护的根本，也就是人们常说的“良性循环”。

抢救与保护民族民间传统 文化的伟大工程

——兼论十大文艺集成志书的历史价值与意义

郭士星

1983年7月，我任山西省文化厅副厅长不到一个月，便接受了组织编纂十大文艺集成志书山西卷的光荣任务。除负责总体组织工作外，还先后担任了《中国戏曲志·山西卷》、《中国戏曲音乐集成·山西卷》的主编。在长达十五年紧张而艰苦的编纂工作中，我深切体会到，编纂十大文艺集成志书，是一项前无古人的宏伟文化建设工程，是在中国文化艺术史上具有划时代意义的伟大壮举，也是我国政府抢救与保护民族民间传统文化的一项重大举措。它对于继承与弘扬优秀的民族民间文化传统，建设社会主义先进文化，具有十分重大的意义和价值。

下面，联系山西的具体情况，谈几点认识。

一、编纂十大文艺集成志书，确立了中国民族民间文化艺术在中华文明史上的重要地位，增强了各级政府和广大群众抢救与保护民族民间文化遗产的意识。

我国是一个具有深厚民族民间文化传统的文明大国，戏曲、音乐、舞蹈、曲艺、民间文学等非物质的和口头的民族民间文化遗产历史悠久，形式多样，内容浩繁，是与广大群众的精神文化生活息息相关的宝贵财富，在中华文明史上应占有一席重要的位置。然而，在旧中国，由于封建统治阶级的偏见，这些民族民间传统文化艺术一向处于受歧视的地位，既未为此编写过专志，也未被纳入各种方志。戏曲、民间音乐等艺术活动即使在某些方志中偶尔提及，也多是抽象的描述或被禁演的文字，根本谈不到科学系统的记录与整理。

新中国成立以后，虽然情况有了根本改变，民族民间文化艺术受到党和政府的重视和支持，但由于种种原因，也未编写过一部完整的民族民间文化艺术集成或专志，致使大量民族民间传统文化的珍贵资料被丢弃，被失传。

全国十大文艺集成志书编纂工作的开展，很快打破了这种局面，一场全面抢救与保护民族民间文化艺术遗产的工程在全国范围内深入展开。这次行动，有三个明显的特点：一是“官办”。由文化部牵头，会同国家民委、全国文联各有关协会，下发红头文件，统一行动。文化部设全国艺术科学规划领导小组，任命德高望重的艺术家周巍峙同志为组长，具体负责集成志书的编纂工作。各省、地、县文化主管部门也都成立了相应的领导机构和编纂机构，使编纂工作成为自上而下的政府行为，从而引起了各级党政领导的高度重视，也引起了社会各界的广泛关注。二是编纂工程内容广泛，品类齐全。既有戏曲、曲艺、音乐、舞蹈，还有民间文学，几乎囊括了所有民族民间文化艺术的各个门类和品种。三是声势浩大，发动深入。各级党政部门和新闻媒体，采取多种形式，利用各种机会，不断进行宣传鼓动。《中国戏曲志·山西卷》的编纂初期还印发了大量征集戏曲史料的布告，在全省范围内广为张贴。由于宣传力度大，时间长，使编纂工作几乎做到了家喻户晓，在全社会形成一种“人人关心”的氛围。这种宣传，实际上是在对社会各界进行民族民间文化艺术知识的普及教育。通过宣传教育，极大地增强了国民抢救与保护民族民间文化遗产的意识。此前，许多人，包括不少领导干部，对民族民间文化艺术的价值缺乏深层次认识，他们只懂得演戏、唱歌、跳舞、说书是一种娱乐形式，至于这些娱乐形式的来龙去脉、历史演变、艺术功能、社会价值，则懂得不多，研究得很少。通过集成志书的编纂和宣传，许多人逐步认识到这些民族民间文化艺术遗产是中华民族五千年文明的重要组成，是人类智慧的结晶，抢救、保护、弘扬民族民间文化艺术，任务紧迫，意义重大，是全社会的共同职责。这是一次全民性的动员和学习，是人们思想认识上的一次飞跃和深化。随着集成志书的编纂工作的深入，抢救和传承民族民间传统文化的观念在人们头脑中得到强化，这是启动集成志书编纂

工程所带来的最具深远影响的收获。

这一收获在实际生活中完全可以得到验证。据我所知，近年来各级文化主管部门普遍重视了艺术档案的建设，各种艺术活动，乃至艺术家们的艺术创作、研究成果，都注意及时进行收集和保存。一些艺术研究部门，建起了现代化的艺术数据库，更加重视了各种艺术资料的收集整理。特别值得提及的是，在日益壮大的民间收藏队伍中，不少人把目光转向对戏曲、曲艺、音乐、舞蹈等民族民间文化艺术历史资料或实物的收藏，老照片、旧唱片、手抄本、各种剪纸、刺绣、木版年画、木偶、皮影等，均成为他们收藏的对象。这些动向表明，人们对民族民间传统文化艺术价值的认识提高了。这种认识上的提高，在很大程度上得益于文艺集成志书编纂工程的影响。

近年来，在全国范围内开始启动的全国民族民间文化保护工程（也称非物质或口头文化保护工程），实质上也是文艺集成志书编纂工程的延续。“保护工程”是在“编纂工程”的基础上进行的，“编纂工程”为“保护工程”奠定了基础，开通了道路。在“保护工程”的进程中，“编纂工程”所带来的深远的社会影响一定还会进一步得到验证。

二、抢救、发现并积累了大批弥足珍贵的民族民间文化艺术历史资料，为深入开展艺术学科研究打下了坚实的基础。

收集资料，是编纂集成志书的基础工程。而对于中国民族民间文化艺术来说，收集资料却是一件十分艰苦的工作。历史上，从事民间文化艺术活动的艺人地位低下，不能登大雅之堂，他们所从事的艺术活动很少有文字记载。另外，民间文化艺术还有一个很大的特点，就是各种技艺都保存和体现在艺人们身上，“人在艺在，人走艺走”，这就给资料的收集带来很大困难。新中国成立后，各地曾收集整理过一些文艺史料，但由于“文革”扫“四旧”，这些史料都已荡然无存。因此，集成志书资料的收集，几乎等于从头开始。

经过多年的辛勤努力，全国各地都收集到一大批珍贵的文艺史料。这些史料的发现和收集，填补了民族民间文化艺术史料工作的许多空白，解决了许多历史上争论不休的学术疑难问题，基本弄清

了各民间艺术品种的源流沿革、兴衰变化、艺术面貌、发展规律，为今人和后人留下一笔十分珍贵的文化财富。

在集成志书编纂过程中，究竟发现和收集整理了多少新的珍贵资料？目前尚未全面准确的统计，仅就《中国戏曲志·山西卷》而言，全省编纂人员在修志期间，外出调查访问，行程14万公里，走访老艺人7000多人次，查阅各种地方志2400余卷，收集各种图片资料11930余张，查录明清至民国时期的舞台题壁5800余条，整理编印了540余万字的戏曲资料汇编。临汾地区收集到清乾隆四十二年杂戏、乱弹手抄本《会洛阳》、《下兖州》、《青莲寺》。运城地区在河津县西王村查找到清咸丰年间的古戏衣、戏箱。忻州地区收集到清乾隆二年大成班在代县鹿蹄涧演出《龙凤剑》、《朱仙阵》的舞台题壁和清光绪年间的道情手抄本《韩湘子出家》。雁北地区在朔州刘家窑发现了清雍正九年议合秧歌班演出《安安送米》、《赶子》、《教子》、《双头驴》的舞台题记。山西卷编辑部收集到民国初太原鼓楼街华美工厂木刻梆子本《杀府》、《祭塔》、《芦花》、《渭水河》、《胡迪骂阎》、《崇祯显魂》以及祁太秧歌刻本《卖芡菱》、《拜年》、《登楼》、《改良挤白菜》。山西省戏剧研究所与晋中地区戏研究所于1983年通过对当时已年逾九旬的晋剧老艺人王永年的访谈，编写了20多万字的《晋剧百年史话》一书，理清了从清嘉庆到民国时期许多中路梆子科班与戏班的活动概况及已故著名老艺人的生平业绩。山西省文化厅录音录像室，配合集成志书的编纂，抢救、录制了大量珍贵音像资料。如郭金顺、吴婉芝、张庆奎、贾桂林、王秀兰、牛桂英、郭凤英等著名表演艺术家的演出剧目（这些艺术家中不少人现已谢世）；濒临失传的锣鼓杂戏、赛戏、队戏等古老剧种的仿古演出；寿阳县以表现黄帝战蚩尤故事为内容的原始祭祀乐舞《爱社》等等。1985年山西省戏剧研究所与山西省文化厅录音录像室在上党地区进行队戏仿古演出录像，发现了罕见的“副末院本”剧目和演出形式，在潞城县南舍村收集到明万历二年手抄本《迎神赛社礼传簿四十曲宫调》，之后，又陆续发现了抄于清嘉庆二十三年的《唐乐星图》等多种传本。这些珍贵的资料内容极为丰富，引起了国内外戏曲专家学者的极大关注。长期以来，人们对山西戏曲等民间艺术的研究，由

于资料不足，遇到许多难题。如对山西 50 多个剧种的源流沿革及其相互关系认识不清，把握不准；自元杂剧衰落至梆子戏兴起，其间有一段跨度较长的历史，一直被称为“空白期”，这段历史如何解释？山西被称为“民歌的海洋”、“戏曲的摇篮”、“民间艺术之乡”，但究竟有多少民歌？有多少民间舞蹈？有多少曲艺品种？山西剧种音乐种类繁多，声腔上如何归类等等。在集成志书的编纂过程中，随着大量珍贵史料的发现以及学术研究的深入，这些难题逐步得到了解决。人们对山西戏曲、音乐、舞蹈、曲艺、民间文学等民族民间文化艺术历史的认识有了新的突破，这是编纂集成志书所取得的可喜成果。

在收集、核实文艺史料的工作中，涌现出无数默默无闻、埋头苦干的先进人物和动人事迹。山西省戏研所老戏剧家王易风，年逾古稀，腿脚不便，但为了调查和核实中路梆子史上一些鲜为人知的人和事，他经常拄着拐杖，四处走访，不耻下问。东至阳泉、平定、河北张家口，西至陕西榆林、佳县、绥德，南至灵石、石楼，北至内蒙古包头、呼和浩特，都留下他艰辛奔波的足迹。中路梆子史上曾有过艺名为“一盏灯”、“二盏灯”、“三盏灯”、“四盏灯”，以至“万盏灯”的前辈艺人，其中以“生在陕西，学在蒲州，红火在崞县忻州，出名在宣（化）、大（同）、京（北京）、口（张家口），扭回头踏过宁武，跨过朔州，年老了离开北路，向往南路，流落在中路”的“三盏灯”最为有名。然而“三盏灯”的真实姓名叫什么？生于何年？卒于何地？弟子是谁？对于这些问题，我们过去并不了解。为了寻根究底，王易风先生带着这些问题，先到河北张家口调查，随后又到山西太谷通过祁太秧歌老艺人王效端，向“三盏灯”的养孙郭琦做了详细考察，同时还通过中路梆子表演艺术家冀美莲（“三盏灯”的徒孙，已故）的丈夫武喜平，反复核实材料，终于弄清“三盏灯”有两个真实姓名，原名王来来，后记名郭坤，生于清同治四年，卒于民国九年，安葬在太谷贺家堡与程家庄之间的平原上。同时也进一步证实，清末民初，“三盏灯”在张家口大兴园搭班，并多次进京演出，轰动一时，是中路梆子史上一位承上启下的重要人物。王易风先生这种认真负责，求真务实、扎扎实实做学问的治学精神，为编纂人员树立了榜样。晋城市有位研究上党梆子史的老人

叫栗守田，左腿失灵，行走不便，有人劝他在家休息，他说：“时间紧迫，我不能在家歇着，不搞完戏曲志，我死不瞑目。”为查找和核实上党梆子史料，他经常忍着剧痛徒步外出走访。家里人不放心，就专门派他11岁的小孙子陪着。祖孙二人翻山越岭，涉涧过河，走乡串村，查录了许多宝贵的舞台题壁，并在晋城青莲寺发现了记有成立于清乾隆年间的上党梆子戏班鸣凤班的演出碑记。长子县年近八旬的老人张振南，原被一个工厂的业余剧团聘为编导，每月可拿100多元工资。为了编写戏曲志，他毅然辞退了编导工作，甘愿每月只领取编写戏曲志的30元补贴。他不顾年老体弱，不避严寒酷暑，骑着自行车，在一年多时间里，就走访了4个县的60多个村庄，查勘了近100座古戏台，访问了200多位民间艺人，搜集整理了近20万字的第一手材料。

如今，那些曾为集成志书的编纂付出大量心血的不少老人已相继去世。《中国戏曲志·山西卷》的五位副主编中，已有四位老人相继离开了我们。他们走了，但他们辛勤劳动的成果却远留给了后人，他们为抢救和保护中华民族传统文化所作出的贡献与世长存。

三、编纂集成志书的工作实践，培养锻炼了大批艺术理论人才，壮大了艺术科研队伍。

人才是事业成败的关键。没有人才，万事皆空。编纂十大文艺集成志书，是一项专业性很强的国家重点科研项目，没有一批德才兼备的艺术理论人才和一支坚强的编纂队伍，是难以圆满完成编纂任务的。然而，从山西的实际情况看，过去我们对艺术科研工作重视不够，在培养文艺人才方面，重视培养舞台艺术人才忽视培养艺术理论人才，很多人愿意搞创作，不大愿意从事理论研究，因此专业艺术科研队伍人数很少，各个艺术门类的科研力量严重薄弱。如何组织起一支人数众多的专业艺术科研队伍，进一步提高这支队伍的理论水平和研究能力，成为高质量地完成集成志书编纂任务的关键。从长远说，这也是发展艺术科研事业，加强艺术理论研究必须解决的重要问题。

集成志书的编纂，为我们培养和壮大艺术科研队伍提供了极好的机遇。实践证明，编纂集成志书的过程，也是培养艺术研究人才

的过程。通过多年的编纂实践，我们培养了大批既有理论水平又有实践经验的艺术研究人才，从而壮大了全省的艺术科研队伍。这是编纂集成志书所取得的又一重大收获。

当年，我作为主要分管艺术教育和艺术科研工作的副厅长，亲身经历了山西卷中好几部集成志书的编纂过程，也亲眼看到了不少艺术研究人才在编纂工作中锻炼成长的经历。《中国戏曲志·山西卷》编纂初期，我们针对专业人才缺乏的现实，强调提出，要把全省有志于从事戏曲研究工作的老中青各方面的人才组织起来，并且给他们创造条件，在实践中边学习，边提高。1984年夏季，我们采取了一个应急措施，委托省戏研所和省戏曲学校，举办了一期戏曲史论培训班，从省直和一些地、市艺术单位抽调25名有艺术实践经验的在职青年，集中学习了中国戏曲史、戏曲音乐知识、戏曲表导演理论、中国方志学等基础知识课，还开设了戏曲脸谱、服饰、砌末，山西地方史简述等专题讲座。邀请中国艺术研究院戏曲研究所、山西大学、山西美术院、山西古建筑研究所等单位的专家学者前来讲课。后期实习时，学员们配合省戏曲志编辑部，到山西省图书馆古籍部，查阅了202种计1336册山西府志、州志、县志，摘抄了20多万字的戏曲、音乐、舞蹈方面的史料。这批学员结业后，有的充实了戏曲志省卷编辑部，有的回到原单位，大半成为文艺集成志书编纂班子里的骨干力量。这次短期培训取得经验后，我们接着又于当年秋季在山西省戏曲学校开设了戏曲史论专业班。从社会上正式招收了20名高中毕业生，学制两年，主要开设戏曲史论课，同时要求初步掌握戏曲音乐、戏曲表导演理论知识，还要学习一些戏曲表演基本功熟练方法。戏曲史论班前后共办三届，所招学生，大多品学兼优，毕业后优先分配给省、地两级承担集成志书编写任务的单位，成为集成志书编纂队伍中最年轻的新生力量。

从山西卷编纂队伍的组成人员看，绝大部分是半路出家，缺乏编志的基础知识，史论水平普遍不高。针对此种情况，我们一方面鼓励大家加紧自学，钻研业务，在自我提高上下工夫，同时只要有机会，就设法克服暂时困难，让一些同志外出学习、深造。考上大学的，考上研究生的，我们照发工资，并且出学费送他们上学。

为了更好地在实践中培养有用人才，我们提倡年轻人要向有实践经验的老专家学习，要与老专家一起去做田野考察，实地考察文物古迹，实地参加剧团的演出活动，实地参加与老艺人、老票友的座谈和采访。

实践出真知，实践出人才。我们欣喜地看到，在集成志书的编纂实践中，一批优秀的年轻的艺术理论人才逐渐成熟起来了。如今，当年20多岁的年轻人，大都已过不惑之年，成为全省文艺理论战线的中坚。

多年的编纂实践告诉人们，出成果，出人才，是编纂集成志书所取得的重大收获。从战略上说，出人才比出成果的意义还要重要。有了人才，我们还会出更多的研究成果。

目前，十大文艺集成志书的编纂任务已基本完成，一项浩大的宏伟工程已基本竣工。我们用手捧起一本本厚重的集成志书，眼前就像看到一座刻满数千年文化珍宝的雄伟的丰碑。这座丰碑，是无数开创者用心血建造起来的，我们应们加珍惜。

历史不会忘记

——论民间文艺集成的编撰是“抢救 保护工程”的基础

雷 达

摆在我们面前的洋洋巨著——十大卷本，400多册，字数过亿，音谱同步，图文并茂。展页逐读，似乎可以听到各民族民歌民乐依次交响的繁音，见到各地域戏曲舞蹈翩翩歌弄的画面，还有琵琶三弦伴奏的曲艺，乡民儿童口传的歌谣、谚语、故事、神话以及琳琅满目的剪纸、皮影、石雕、木刻、年画……闻赏间，你能不惊魂振腑，啧啧称叹么？你能不向数以亿计的演唱者、收集者、整理者、撰稿者、编辑者、审稿者、排版者、印刷者，发行者，致以崇高的敬意和热烈的祝贺么？

“若欲穷，搞集成”、“如要苦，编志书”……这些被千万个“集成专业户”成员们慨叹万分的口头禅，言及编纂者穷苦潦倒，却还要硬着头皮干下去的窘境。我道是：为保护民族文化遗产而战，是为而有道，为而且乐，为而不悔。

历史是不会忘记的！

我极理解以周巍峙为代表的老一辈无产阶级文艺家为抢救、保护中国民族民间文化遗产而发表的宣言的深刻含义，也极敬佩周巍峙、钟敬文、贾芝、吕骥、张庚、李凌、孙慎、吴晓邦、罗扬等一大批老者寻觅后继者的灼急心态，更对他们的理想追求、虎胆卓识以及为国为民同忧共喜、为继承弘扬中国民族文化优秀传统文化的先进思想和艰苦朴素、孜孜追求、坚持不懈的工作作风，表示由衷的折服。

在十部民间文艺集成志书完卷之际，我崇敬他们，同时也崇敬

所有为此书的完卷做出奉献的人！

联想到目前正在全国范围内全面启动的中国民族民间文化遗产抢救保护工程，深觉此项德昭后人、功映千秋的浩大而艰巨的工程，的确是“抢救的先声，保护的基础”。其丰富经验和丰硕成果，对目前从事抢救保护工程的后继者来说，很值得珍惜和借鉴。

集成志书的出版，也向世界宣告：中国不仅是一个历史悠久、经济繁荣、民族文化灿烂辉煌的文明古国，而且在科学进步、国力日趋强盛的今日，其丰富的民族文化遗产，将会得到全力地保护并发扬光大！

集成志书出版的功绩何在？我看有四：

- ①继承发展了中国历代采风的文化传统。
- ②全面展示了中国民间文艺的总体风貌。
- ③积累丰富了中国民间文艺的保护经验。
- ④大大促进了中国民族文化的全面发展。

继承发展了中国历代采风的文化传统

中国有着持续不断、一脉承传的采风的优良传统。

早在 3000 多年前，中国就有了采风的制度和采风的实践。《礼记·王制》：“天子五年一巡守……命太师陈诗，以观民风。”《春秋·公羊传》何休注：“男年六十，女年五十无子者，官衣食之，使之民间采诗。”说明中国早就有采风之制和采风之举。据《汉书》说，这种“行人振木铎徇于路”的“采诗”之举，是王者为了“观风俗，知得失”，但客观上也使流传在广阔民间的大量诗歌得以保留和保护。含有相当数量民歌的《诗经》，就是通过采诗、编诗的过程得到保存并流传后世的。不然，我们何以能见到西周中期到春秋中叶这 500 年间（公元前 1006—前 541）流行在秦、豳、郑、卫、王、邶、鄘、陈、檜、齐、曹、魏、唐、周南、召南十五国（今陕西、河南、山东、山西、河北、湖北等地）的民歌呢？

至秦、汉、魏、隋、唐、宋、元、明、清诸朝，采风之举，日盛一日，其编撰结集，亦年复一年。如汉魏之《乐府》、《百戏》，

隋唐之《雅乐》、《宝卷》，以及宋词、元曲、明清之戏剧、话本、民歌等，均有其记载、实录或专著（如宋代郭茂倩的《乐府诗集》等）。

这个传统，一脉相承，一直延续至今。中国共产党成立后不久的土地革命时期，为宣传之需，就曾记录整理过流传在群众中的口头创作——革命歌谣和广泛传唱的革命民歌。1935年中国工农红军“二万五千里长征”中以及1937年抗日战争以后，各苏维埃区、边区革命根据地，均有收集、整理、创编革命民歌的活动。

1942年毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之后，一个有理论指导、有领导、有组织、有目的、有措施的采风活动及秧歌运动从此开始。从“采风学”的角度看，这一活动，具有深刻、深远的、划时代的意义。在中国共产党领导下的这次采风活动，使中国式的“采风”起了质的变化，并步入了一新的历史阶段。从采风理论上讲，也可以说是步入了一个理论升华的阶段，一个关系到无产阶级文艺理论基础建设（关系到文艺方向、方针、决策的制定）的阶段。在当时先进理论指导下，蓬勃开展的“采风”活动，取得了显著成效。一大批新的文艺工作者走出“小鲁艺”，走向广阔民间的“大鲁艺”，收集、整理民间歌谣（练子嘴）、歌曲（信天游）、器乐乐曲（大唢呐）、社火舞蹈（秧歌、跑旱船）、戏曲曲艺（秦腔、道情、曲子、陕北说书）、民间美术（剪纸、木刻、石雕）等，获得了大丰收。鲁艺编辑油印的《陕甘宁边区民歌集》（分第一、二集）、《迷胡道情集》、《河北民歌集》、《审录》、《秧歌》、《秧歌锣鼓点》（延安中国民间音乐研究会、延安鲁迅文艺学院干部、师生收集，马可、刘恒之等整理，其中记录最早的是周巍峙在1937年记录的民歌）和后来集册出版的《信天游二千首》（李季编，上海杂志公司刊行）、《陕甘宁边区老根据地民歌选》（中央音乐学院民族音乐研究所整理，中国民间文艺研究会编，1953年成稿，1957年音乐出版社出版）、《陕北民歌选》（中国民间文艺研究会主编，何其芳、张如松选辑，1962上海文艺出版社出版）、《秦腔音乐》（安波编）等，就是集当时各地民歌、戏曲之大成的重大成果。而民歌《东方红》、《刘志丹》、《兰花花》、《赶牲灵》、《拥军秧歌》、

《翻身道情》，小秧歌剧《兄妹开荒》、《夫妻识字》、《做军鞋》，大型歌剧《白毛女》，以及秦腔《穷人恨》、《血泪仇》，曲艺《刘巧团员》（陕北说书），快板剧《刘二起家》等创作和演出，也都是文艺工作者通过“采风”向民间文艺学习的创作成果。至于李卜（曲子艺人）、李有源、李增胜（民歌手）、韩起祥（说书艺人）以及专业艺术家李焕之、刘炽、马可、柯仲平、马健翎、王大化、李波、石鲁、古元等，都是从此而名声大振的。

就采集和编辑民歌而言，当时就已从实践中总结出一套科学的记录、整理以及分类、编辑的体例、规范，为后来的民歌分类学的建立以及《集成》编辑体例、规范的制订，打下了先期的基础。

以《陕甘宁边区老根据地民歌选》（其前身实为鲁艺油印的《陕甘宁边区民歌》第一、二集）的编辑为例，以内容与形式结合的分类法，已基本形成。该书将民歌分为五大类：即生活类、爱情类、传说故事类、新词类、杂类。生活类，是依次大致按号子、夯歌、船夫曲、揽工歌、脚夫调、采茶、踩场、耕田、采摘、纺织、播种、收获、闹灾、调兵、闹社火以及反映尼姑、光棍、寡妇、少女、小姑子、小媳妇生活，还有装束、定亲、送亲、害娃、生育、劝郎等。爱情类，将最富地方特色的“信天游”排在最前边，然后按其他内容依次排列。就民歌曲调来说，是在按类分列的前提下，再依音乐形式排列，相同、相近的曲调排列在一起，用（一）、（二）、（三）等序列号区分。

最可贵处是，其编辑思想特别强调记录的真实性和准确性；其体例规范特别强调其科学性。如编辑目录中有曲名、采录者、采录地、采录时间（年月）、页数等五项。

由此可以看出，经过采风实践的音乐前辈们，通过下乡听歌、记录、整理、探讨、研究等田间作业的流程，总结出了一套较完整的记谱方法、规范和编辑体例。这对自60、70、80年代启动的“音乐集成”记谱规范、编辑体例的制订、修改和完善，起到一个先期导向的作用。

其他诸如民间戏曲、曲艺、舞蹈、美术、歌谣、故事、杂技等各部门学科，在延安鲁艺时期都有其实践和理论上的建树和功绩。

这些实践经验和理论，都有力地影响着后来十部集成志书的编辑出版。

十部集成志书，经策划、规划、组织、制订体例规范以及普查、采录、整理、编目、辑册的全过程，历经 20 余年，终于完稿问世。这正是在中国共产党的领导下，继承自周、秦、汉、唐、宋、元、明、清，特别是自中国共产党领导革命以来的采风集诗、保护民族民间文化遗产的优秀传统，弘扬中国民族文化的空前的大行动、大举措、大收获。也是对中国民族民间文化遗产抢救、保护理论的大发展。

其突出的理论贡献有三：

①从宏观指导到微观展示，发展并完善了“中华民族采风学”的科学理论。

十部文艺集成志书的编撰，是在一批民间文艺学专家大力保护、弘扬民族文化的思想指导下的自觉行动。从策划、规划到具体实施，从宏观指导到微观展示，始终是有组织、有领导、有计划地进行的。它是在党和政府早就制定的文艺方针政策的引导下，立足于对我国民族民间文化遗产的抢救保护而采取的一项具有战略意义的必须紧急构建的文艺工程。

如果说，古代的采风集诗活动是具有维护封建统治阶级利益（也有其进步性）的话，那么，集成志书的编撰就是为维护中国多民族文化和全体国民利益而采取的一种保护手段了；如果说，过去各历史阶段的有关民间文艺的编撰基本上是属于自发的、局部的、零散的保护的话，那么，集成志书的编撰就是自觉的、全面的、整体的保护了。这就从继承此类传统中发展并完善了“中华民族采风学”的科学理论。

②从普查记录到整理成书，创建并确立了“民间文艺分类学”的理论体系。

集成编撰与志书等编撰不同，它具有微观展现的特点，主要是把散播在民间的各类民间艺术归类成篇，予以全面的、客观的、集中的展现。如此，“民间文艺分类学”的分量便加大了。民间文艺的分类，是个相当复杂的问题，也一直是很有争议的问题。集成编撰，

在继承前人经验的基础上，通过研究手段，创建并确立了“民间文艺分类学”的理论体系，基本解决了“分类”上的难题。

③从编撰实践到人文研究，开拓并扩展了“中国民族民俗学”的理论范围。

随着集成编撰研究工作的深入，开拓并扩展了“中国民族民俗学”的理论范围。如人类学、人文学、社会学、哲学、美学、历史学、语言学等。这些多种学科的研究，不仅大大促进了集成编撰，而且，也促进了每个学科研究的深化，对文艺学的发展，是大有裨益的。

全面展示了中国民间文艺的总体风貌

尽管数千年来，蕴藏在中国民间的文艺品种很多，资源丰富，浩如烟海，但到底有多少，很难说得清，通过全国范围自下而上的普查、收集、整理、研究、编撰、出版的全过程，基本上理清了我国民间文艺的品种、藏量以及资源分布的状况。

这些品种属集成的有民间歌曲、器乐曲、舞蹈、戏曲音乐、曲艺音乐、故事、歌谣、谚语，属志书的有戏曲志和曲艺志，共十卷。

每卷以省区分分卷，每卷有前言、综述、（概述）、中有类述（分述）、注释，有索引、后记，又有标示其品种、收集量、编选量的文字、数字、照片和图表，属音乐的均附有录音带，属舞蹈、戏曲的均附有录像带，使人一目了然，心中知底。既全面，又精湛；既直观，又生动。看（听）了，使人有如身临其境、目赏其容、耳听其声之感。

编撰者依“范围广，品种全，质量高”的编辑方针和各不同卷本的编辑体例、记录规范以及文字表达上的“真实准确”、“清晰朴素”、“述而不论”、“文风统一”、“音谱同步”、“不留硬伤”等一系列严格要求完成初稿，并经过专家初审、复审、终审，几易其稿，多次校对后才付梓。由于如此，才使得这些卷本全面展示了中国各民族、各省市地区民间文艺的总体风貌。

这400多卷（册）集成志书，无论从内容、篇幅、容量、内涵、

质量、分量，还是从体例、规范、照片、图表、排版、设计、装帧来说，都是空前的，是历史上所有同类著作所无法比拟的，也是世界上少有的。

集成志书的出版，生动而富有说服力地表明了：在九百多万平方公里的中国大地上，其民族民间文化艺术的资源是极为丰富的，其历史的文化积淀是相当深厚的，而创造这些灿烂民族民间文化的各民族的十亿劳动人民的智慧是伟大的。

若论其功绩和贡献，有以下几点：

①大大地提高了中华民族母文化、根文化的地位，使现代文明与古代文明接上了轨。

民间文化是民族文化之母，之根，这是历代人们所公认的，但在封建制度长期的统治下，并没有它真正的地位。最典型的例子是所有“正史”一类的专著，很少有比较翔实的记载。集成编撰中，为了考证某个文艺品类的渊源，很难找到其史料根据，逼得你不得不在“野史”、“杂书”里去搜罗。多数地方志里，也少有记载。集成志书，给了民间文化以很高的地位，明确展示出，它是一切文化之源，而且让你从品味大量的民间文艺精品的“原汁原汤”中，去确定它的审美价值。每件民间文艺精品，不知经过了多少代、多少人之口头（或表演）的创造加工而雕琢成的。就此为据，可以这样说，这些精品都保留有历史的痕迹。如同今日所常用的“心不在焉”、“怨天尤人”、“心悦诚服”、“忧心忡忡”、“悠哉悠哉”、“逃之夭夭”、“万寿无疆”等词汇，是来自两三千年前的《诗经》、《论语》一样，后来的楚辞、乐府、古体、绝句、律诗、词、曲、戏、舞，等艺术形式都是从“邪许”（呼号）、雠、巫、诗、歌、变文、钵头、角抵、百戏等古代的（原始）艺术形式一代一代承传、融合、衍变、发展而来的。这样，便使现代文化文明与古代文化文明接上了轨。

②基本上摸清了中国民族民间地域文化的家底，使埋藏很久的地下文化重见天日。

由于历史、地理、经济、交通、科技、交流等诸多因素，许多民间艺术基本上都是在一个地域范围内以纵向承传为主、横向传播

为伴的方式发展着，因此，有着很大的封闭性，犹如地下珠宝一样，被埋在土里，“集成”的出版，使它露出地面，重见天日。这种“重见天日”，不是一角一隅，而是整个中国。如此，就基本上解决了长期以来民间文化“家底不清”的难题。

③极大地充实了中国文化的宝库，使历史悠久、无比丰富的中国民间文化得到了比较妥善的保护，为今后长期的保护工程，打下了坚实的基础。

“范围广”、“品种全”的集成专著，囊括了流行于全国的所有歌种、乐种、舞种、剧种、曲种以及歌谣、故事、谚语等文学品种，而且分门别类地展现在世人的面前，色彩纷呈，琳琅满目，光芒四射。尤可贵者，是发现了许多历史上很少见或为人不知的珍品。如骨哨、傩戏脸谱、秦乐府钟、曲项琵琶、宋代磁埙、宋代俗字工尺谱、宋元戏楼、明代木版年画、明清戏曲脸谱、明清皮影以及许许多多濒于失传的民间艺术品种（劳动号子，哭嫁歌曲，祭祀歌曲，祭祀舞蹈，宗教歌曲、乐曲，稀有剧种……），还有散见于各种野史、杂记、家谱中的具有很高价值的史料、文献，极大地充实了中国文化的宝库，使历史悠久、无比丰富的中国民间文化得到了比较妥善的保护，为今后长期的保护工程，打下了坚实的基础。

积累丰富了中国民间文艺的保护经验

针对目前正在全国范围内全面启动的中国民族民间文化遗产抢救保护工程而言，集成志书的编撰与出版可以说是“抢救的先声，保护的基础”。其经验，是很值得珍惜和借鉴的。

经验何在？有以下几点。

①培训骨干、组织队伍的经验。

参加这支队伍的骨干少说也逾1万人，其中既有各艺术门类著名的老一代学者专家，又有各不同年龄层次的后起之秀；既有全国最高学术研究机关的一批研究者，又有省、地、县各级文化单位的业务干部；既有各级政府部门的领导者、组织者，又有各级专家学会的会员、各级艺术院校的师生、各有关文艺团体的文艺工作者。

他们都是早就接受正规的民族传统文化教育、且多年下乡采风、受过民间文艺感染熏陶、受国专业培训、有一定民间文艺工作经验和成就的民间文艺的热爱者、收集者、实践者、保护者和创造者。是大批难得的民间文艺的人才资源。在他们的周围，还有为数更多的追随者和后继者。

各卷编辑部，犹如一座座高等学府，培育了成千上万的文艺人才！

②摸底普查、田间作业的经验。

正因此，他们有着极其丰富的“田间作业”的知识和经验，这些宝贵的知识和经验，的确是一笔巨大的精神财富。

由于时代环境的变迁，经济科技的发展，人们审美观念的变异，依附农村生产生活而生存的民间文艺土壤的改变，特别是外来文化的影响，这些知识和经验更显得有价值，且恐怕是失而难得的了。

③以集成编撰促学术研究，以学术研究促集成编撰的经验。

20多年前开始的集成编撰（准确点说，应该始于40年前——1961年中国音协开始编撰的《中国民间歌曲集成》），是一项难度很大的工程。编撰者在长期编辑实践中总结的“以集成编撰促学术研究，以学术研究促集成编撰”的经验，十分珍贵。这只要看看全国各地琳琅满目的研究成果，便一目了然了。如果每省区以百卷（篇）的专著或论文计，那么，全国该是拥有三千卷（篇）的研究成果了。岂不惊世！

令人欣喜的是，透过这些研究，解决了集成编撰中遇到的许多难题。如历史学上民间文艺的源流问题；分类学上剧种划分的标准问题；音乐学上旋律调式的鉴别问题；语言学上土语词汇的字音标记问题；民俗学上婚丧嫁娶的仪式程式问题；宗教学上教种教义的渊源流布问题；哲学美学上审美观点及欣赏习惯问题等。

④充分利用、开掘发展的经验。

据知，陕西、山西、甘肃、新疆、宁夏、四川、广东以及西南、东北等地，早就捷足先登地利用开发其民间文艺的成果了。西部民间艺术的创新演播，东北二人台创作演出的火爆，西安鼓乐研究热的兴起，京剧、秦腔、豫剧电视大赛的热烈，中央10、11、12台演

播收视率的惊人，各地民间锣鼓、社火舞蹈的表演，民间艺术节的举办，民间戏曲、杂技、歌舞的出访，民间音乐、民间戏曲唱片的出版发行，民间工艺品的展销……无不打有“集成志书”的标记。

如果借鉴这些经验，对现在正在运作的“抢救保护工程”来说，可以避免走弯路，避免人力、财力、物力的浪费，于工程的建设是有益的。

当然。集成编撰，也有缺憾。其不足之处是：

①民间美术（属民间工艺的剪纸、皮影、木偶、雕塑、布艺、刺绣、面花、编织、建筑艺术等）未能列入计划而整理出版。

②对民间音乐、民间曲艺、民间故事、谚语、歌谣等缺乏现场录像（故事、谚语、歌谣等也无现场录音）资料。

③就广义的民族民间文化遗产而言，还有没有纳入的项目，如方言、谱牒、民居建筑、民居装饰实物、生活生产用品、自然文化生态保护等。

大大促进了中国民族文化的全面发展

毛泽东同志早在数十年前，就精辟地论述了“革命的内容，民族的形式”的深刻的哲理，指出：“越是民族的，越是具有世界性的。”这一论点，被许许多多的文艺精品所证实。如果说延安鲁艺时期是实践“以革命的内容和尽可能完美的民族艺术形式相结合的”无产阶级文艺理论的初级阶段的话，那么，中华人民共和国成立后的五十多年来，特别是20世纪80年代集成编撰开始以来就是实践这一理论的成熟阶段了。各类体育运动会群众性广场的演出，那么多的民间锣鼓、民族民间歌舞节目，是从哪里来的呢？可以肯定地说，绝大部分都是从挖掘的民间艺术品类中筛选并加工而来的。以陕西为例，打得异常火爆的安塞腰鼓、韩城行鼓、洛川蹩鼓、宜川胸鼓、黄龙猎鼓、陕北信天游、榆林踢场子、韩城抬神楼、旬邑唢呐等音乐歌舞都是集成的成果。正因如此，于80年代成立了一个“陕西打击乐学会”和“陕西打击乐艺术团”，没花国家一分钱，一切开支，由该团筹措并通过出访、演出、讲学等市场运作手段，活

跃在国内外，享誉于各大洲。据该会会长安志顺讲，中国锣鼓已打到了法国、荷兰、日本、新加坡、新西兰、菲律宾等国和港、澳、台等地区，已演出 600 多场，举行讲座 100 多次。榆林民间艺术团是在“集成热”掀起之后的 1983 年成立的，该团与陕西省杂技团联合组团，于 1995—1996 年在德、法、荷、奥、比、瑞等国的商业演出中，行程数万公里，连演近 200 场，被誉为“精湛的艺术，美好的使者”，说“壮观”、“神奇”令人“吃惊”，“使他们开始了解到完全陌生的中国人民的文化史，习俗、需求、风光、人们的音乐……”是“最精彩的表演”。评论说：“中国文化发祥地的陕西省，有资格称为古老和文明，在艺术方面也同样具有悠久的历史，传统的民间舞蹈，在唢呐声的伴奏下，真是好看好听至极，欧洲人享受了从未有的欢乐。”陕西省歌舞剧院吸收西安鼓乐、唐代壁画、民间艺术等素材创作演出的《仿唐乐舞》、《唐·长安乐舞》结合旅游，从 80 年代起，连演两万多场而不衰，创造了省内外演出收入之冠。据我所知，甘肃、四川、广州、福建、云南、北京、上海等地，类似的情况皆有，这是“集成”的收获。

集成志书的出版，不仅抢救保护了古老的中华民族文化遗产，而且大大促进了中国民族文化的全面发展，增强了各民族的凝聚力，振奋了民族精神，同时也促进了社会主义物质文明和精神文明的建设。

“集成”成果，无比辉煌！“集成”精神，永世传扬！它的确为继承发扬我国民族优秀的文化传统，奠定了坚实的基础。

一个比“集成志书”范围更大，内容更丰、项目更多的民族民间文化遗产抢救保护工程，已通过政令的形式在我国 960 万平方公里的广阔土地上全面启动了。这是继 20 世纪 40 至 60 年代和 70 至 90 年代对我国民族民间文化遗产抢救保护工程之后在全球经济一体化、民族文化多元化面临严重挑战的时代背景下一项具有承上启下意义和长远战略意义的十分艰巨的工程。

国家提出了“政府主导，社会参与”的方针，它一定会调动一切有助于抢救保护工程的社会力量，全力以赴地投入并完成。

一群清贫士定下了铁石志，满田育花人立下了千般誓。
为整枝手剪了多少次？为花艳水浇了多少日？您晓得也么哥，您晓得也么哥？这一层累累辛苦何人知？

满园鲜花艳迎来了春风识，漫天红硕果累坏了负重枝。
侬为你费尽了多少力？侬为你等待了多少时？您晓得也么哥，您晓得也么哥？但愿采撷人莫要负情痴。

特以早在数年前所写的《撷果·仿[叨叨令]》（苦著）这首拙诗作结，表示我对参与集成志书编辑的所有同事们的敬重之情。同时，也祝愿后继者们继续努力，为更大范围、更广阔领域内的抢救保护工程的建成，作出更大的贡献！

中国民族民间音乐集成 工作之我见

田联韬

经过多年的辛勤劳作，中国民族民间文艺集成志书（以下简称“集成”）的编撰出版工作已基本上告一段落。对于中国民族民间文艺的挖掘、整理、研究工作的整体而言，由于《集成》工作在全国范围内巨大的影响和宏伟的业绩，在过去的20多年期间，《集成》工作是我国民族传统文艺领域中居于绝对重要地位的一项全国性的中心工作，因此，笔者以为，这一时期可以当之无愧地称之为我国传统文艺领域的“集成工作时期”。

回溯以往，早在20世纪50年代初期，中国的音乐工作者即已开始从事民间音乐的收集、整理工作。当时分散在全国各地的一批文艺青年，在毛泽东延安文艺座谈会讲话精神的感召下，怀着无限热情，带着简单的行装和纸笔，深入民间，深入基层，去挖掘千百年深藏于劳苦大众生活中的音乐宝藏。他们如饥似渴地在工作实践中学习，在群众生活中感受，虽然也取得不少成果，但是面对我国多民族浩如烟海的民间艺术宝藏，不能不感慨个人力量的微薄，同时也深切地认识到如果继续人自为战，缺乏整体规划，将难以完成全面收集整理中国民间艺术的工作，许多口头流传的民族文化遗产将会逐渐佚失。由20世纪70年代末期开始启动的民族民间文艺集成工作——这项动员全国力量抢救祖国文化遗产的工程，确是许多老一代文艺工作者梦寐以求、渴望以久的事业。

一、《集成》工作取得的成果

中国民间文艺集成工作，是中国有史以来所进行的最为全面，最为深入，投入人力、物力、财力最大的一项采风活动，它已经取得极为丰硕的业绩，为我国传统文化遗产的传承与保护作出了巨大贡献，功在千秋。纵观古今中外，这项伟大的文化工程，世所罕见。

通过《集成》工作，另一重要的收获，是通过工作实践培养了数量可观的一批中青年文艺研究业务骨干。人才是一个国家有关事业持续发展的重要保证。我国许多老一辈音乐工作者参加了《音乐集成》工作，获得自身的提高，而通过《集成》工作，培养出来为数众多的一批中青年民族音乐研究人才，则是更为可贵的成绩。从我国少数民族音乐学会和中国传统音乐学会众多中青年会员的工作经历中，从他们在历届学会的年会上提交的学术论文中，从他们在学术刊物上发表的研究成果中，都提供了极为鲜明的例证。另外，在各个高等艺术院校（包括我所在的中央音乐学院）及中国民族音乐研究方向历年的博士、硕士研究生中，也有不少人曾参与过《集成》工作。不论是老中青年音乐工作者，他们通过《集成》工作，对各民族的传统音乐培养出深厚的感情，并通过田野工作，提高了自己的专业技术水准，通过对传统音乐的分析研究，提高了自己的理论水平和研究能力。民间文艺集成这一规模浩大的文艺工程，实际上已经成为我国培养艺术研究人才、提高干部思想水平和业务水平的大学校。为人才的培养和资料、经验的积累，提供了十分重要的基础条件，20多年来，《集成》工作极大地推动了我国传统音乐的理论研究工作，并已取得大量成果。除了由总部出版的卷帙浩繁的《集成》省卷本之外，各地区出版了多种当地（地、州、县）民间音乐的《集成》卷本、乐曲集或研究专著。至于在国内各种学术刊物上发表的直接、间接与《集成》工作有关的，或由《集成》工作经验、工作成果引发而来的学术论文，其数量已难以计算。

二、尚存问题与未来的任务

虽然我国的民间文艺集成工作已取得前所未有的巨大成绩，但我们必须清醒地认识到存在的问题，以及我们今后的重要任务，以利于继续开展工作。

（一）由于我国幅员广大，民族众多，各地工作条件不一，情况复杂，特别是一些边远的少数民族地区，工作难度与工作量更为巨大，因此，各地音乐集成工作的深度与广度存在事实上的差别，不可能毕其功于一役，尤其是《集成》工作尚显薄弱的省区，虽然已经完成卷本的出版，但对于本地区传统音乐的收集、整理工作，应根据各地的具体情况，有计划地针对薄弱环节和有所缺漏之处，继续进行收集、整理工作，并注意保存后续资料。

（二）民间舞蹈音乐（或称民间歌舞音乐）在《集成》卷本中未独立设卷。在早期出版的《集成》卷本中，舞蹈音乐部分仅列于舞蹈集成卷本中，未能从音乐的角度进行系统的收集整理。在后期出版的部分卷本中，许多民间歌舞的品种已作为民歌类别列入了民歌卷本中，这样做虽然可以从音乐角度关注民间歌舞音乐，弥补了前期出版的舞蹈集成卷本的一些遗漏和缺陷，但又有新的问题出现；一方面，将民间歌舞音乐放在民歌集成卷本中，与音乐学术界民间音乐的五类划分法产生了矛盾，另一方面，民间舞蹈音乐原应包括载歌载舞的歌舞形式，和只舞不歌、用乐器伴奏的舞蹈形式（例如苗族的芦笙舞、维吾尔族的手鼓舞、傣族的象脚鼓舞、纳西族的打跳、彝族与拉祜族的葫芦笙舞等）两类舞蹈音乐，而民歌集成卷本只能容纳载歌载舞的舞蹈音乐，而无法容纳只舞不歌的舞蹈音乐，这样就造成舞蹈音乐分散于舞蹈集成与民歌集成两种卷本的状况，因而难免有所缺漏，而且影响了门类内容的系统性。

笔者认为民间舞蹈音乐是我国各民族民间传统音乐中的重要品种，特别是在少数民族地区，民间舞蹈音乐（包括载歌载舞的形式与只舞不歌的形式）更是丰富多彩、十分重要的艺术品种，在部分民族中，其重要性仅次于民歌，有的甚至超过了民歌。

在此，笔者希望少数民族地区的音乐工作者对本地区的民间舞蹈音乐给予特殊的关注，及时进行比较全面的抢救、收集，以免佚失。笔者的具体建议是，希望文化部民族民间文艺发展中心在“后集成时期”的工作计划中，考虑在几个主要的少数民族比较集中的省份（例如新疆、西藏、云南、广西、贵州、青海等），设立《民间舞蹈音乐集成卷》，作为《集成》的补充卷本，及时组织人员开展工作，以便对这部分文化遗产作比较全面地整理保存。

（三）关于宗教音乐（包括人为宗教和自然宗教）与宫廷音乐的问题。由于前几十年我国音乐界未能客观地认识宗教音乐与宫廷音乐的社会意义和文化价值，长期几乎将民间音乐作为唯一的考察研究对象，而对宗教音乐及宫廷音乐未能给予应有的重视，直到20世纪80年代逐步对此问题有所认识后，方才开始进行较多的调查、研究工作。但时至今日，我国音乐界对于少数民族的宗教音乐和宫廷音乐（特别是对于流传于乡土民间生活的自然宗教）的考察、研究，在广度、深度方面尚嫌不足。

在《文艺集成》工作中，已经对各民族的宗教音乐给予关注，已将部分人为宗教（佛教、道教）的宗教音乐，列于器乐曲《集成》卷本中，但是对于部分人为宗教如伊斯兰教、基督教以及许多民族的自然宗教的音乐，则未做收集整理。笔者建议在“后集成时期”，设立一部独立的《中国宗教音乐集成卷》和一部独立的《中国宫廷音乐集成卷》，作为我国传统文艺的抢救性工程内容，同时也作为《集成》的补充卷本。笔者认为此项抢救性工作更为紧迫。

（四）从全国范围看，目前从事传统音乐研究工作的人员力量仍相当薄弱，而且人才分布极不平衡。这种情况在少数民族地区更为突出。有的民族地区幅员广大，传统音乐蕴藏十分丰富，但专职、兼职的音乐研究人员寥寥无几，远远不能满足工作的需求。因此，培养人才，特别是少数民族人才，是当务之急。呼吁各地音乐艺术院校保持20世纪五六十年代重视培养少数民族干部的优良传统，继续在方针上、措施上加强此项工作，为民族地区培养和输送优秀的音乐理论专业人才。

（五）客观地说，到目前为止，我国少数民族音乐研究工作大多

还处于基础性的资料梳理和理论建设的初级阶段，除了已有部分研究论著进入较深理论层次之外，多数工作成果还属于音乐形态的表层描述性质。当然，基础性的资料收集、整理工作和音乐形态的梳理分析，现在和将来都是我们工作中的重要任务，永远不可忽视，但民族音乐的研究工作必须向纵深程度发展，进行更深层次的探讨。目前从事少数民族音乐研究工作的人员中，有不少人具有丰富的田野工作经验，掌握了大量民族音乐数据，但由于知识结构的局限，在音乐专业与人文学科方面的修养不足，因而影响自己在工作中取得更深入的成果。如能在工作实践的过程中，既提高个人的音乐专业技术水准，又能重视理论素养的提高，修习民族音乐学、民族学、文化人类学、民俗学、语言学、民族史等学科的著作，了解国内外学科建设的新发展，了解国外民族音乐学的理论方法，并联系实际加以借鉴与运用，使研究工作逐步向更广更深的层次发展，深信将取得更多的优秀学术成果。

以上，笔者以为是“后集成时期”我国传统文艺的收集、整理、研究工作中需要重视的一些问题。

歌乐——民族音乐学 分类中的新成员

——兼论少数民族传统音乐的分类

张中笑

导 言

音乐分类学是一门学术性较强的学问，当然，同时也是一门覆盖面极广的学问，只要有音乐的领域，就存在着不同的音乐类别。

民族音乐学的研究课题中，大凡论及民族民间传统音乐，必定会碰到分类的问题。中外之民族音乐学研究，概莫能外。因此，特色纷繁的原则、理论、框架，真谓莫衷一是。

《中国民族音乐集成》编辑总部，关于五大音乐集成在编辑过程中的分类问题，作过许多明确的规定与指示，应该说，这些规定与指示都有着较强的理论性、科学性与可操作性，它实际上也是对音乐学术界关于分类学科研究的经验总结。

中国民族音乐集成编集办公室印的《中国民族音乐集成文件资料汇编》44页《提高编选工作质量深入研究定稿标准》——《中国民间歌曲集成》北方三“省卷”（山西、河北、山东）定稿会议纪要关于分类及释文一节中写到：“为了做到民歌分类的科学化，三‘省卷’根据安徽会议确定的按体裁分类的方法，作了各种尝试。由于各省歌种流行情况与采集数量比重不尽相同，在具体划分及编排次序上存在某些差别，大体上是按号子、山歌、小调、歌舞曲（或秧歌）、套曲、儿歌等体裁为序排列，基本上是大同小异。”

《中国民间歌曲集成·湖北卷》作为民族音乐集成首卷出版后，

总编辑部的两位主任冯光钰、王民基以《保存民族音乐遗产的重要措施》为题，发表了长篇评论。文中关于“分类问题”，总结了《湖北卷》可供全国效法、借鉴的三点经验：①被分类对象性属的界说必须清楚，按其特殊性将它归属到既定的分类体系中；②尽可能保持分类标准的一致性，在同一分类体系中，对各层次各级别的分类依据，应有统一要求，标准不能随意改变，同一层次的分类要前后一贯到底；③在多层次分类中，不同级别不能任意越级。^①

中国民族音乐集成编辑办公室印发的《中国民族民间器乐曲集成》编辑工作手册（1986年·北京）90页也明确指出：“分类学是一门学术性较强的学问，民族民间器乐曲的分类，更是这门学问中的一个新课题，是‘集成’编辑学中的一个重要组成部分。”

这里提出了两个重要的理论问题：其一，民族民间器乐曲的分类，无现成理论框架可以一成不变的搬过来或借鉴过来用，必须由参与器乐集成卷本的实际操作者们去探索、去实践、去研究、去创造；其二，分类学又有着十分重要的学术地位，它又被强调到了是我们将要完成的、已被列为国家“七五”重点科研项目的全国五大音乐集成的150个分卷本的、恢弘的编辑工作中所探索、所创造的“编辑学”的重要组成部分。这种高度的理论认识，肯定会对我们在探研繁复的民族民间器乐曲的分类时，产生不可低估的鞭策与鼓舞作用。

《中国民族民间器乐曲集成》编辑方案指出：“我国民族民间器乐曲，可按民间器乐曲及古典乐曲、寺院宗教乐曲、宫廷音乐等类别分编。”

“民间器乐曲”按形式大致可分为独奏曲与合重曲两类。然后是下一级细类，即独奏曲的吹管乐、拉弦乐、弹弦乐、打击乐；合奏曲的弦索乐、丝竹乐、吹打乐、鼓吹乐、锣鼓乐五种。

田联韬先生为其主编的全面介绍和论述中国55个少数民族音乐的大型专著《中国少数民族传统音乐》所写的《概述》中写到：

① 中国艺术研究院音乐研究所、《中国音乐年鉴》编辑部编《中国音乐年鉴》90卷本245页，山东教育出版社。

“中国汉族的传统音乐可分为民间音乐、文人音乐、宫廷音乐、宗教音乐四部分，而少数民族据考察，仅有个别民族如藏族、满族、蒙古族、朝鲜族的传统音乐包括民间音乐、宗教音乐与宫廷音乐三部分，许多民族的传统音乐，只包括民间音乐与宗教音乐两部分，或只包括民间音乐一个部分。”^① 维吾尔族传统音乐的情况较为特殊，音乐学术界将其分为民间音乐、过教音乐与古典艺术音乐（木卡姆音乐）等三类。中国音乐界通常使用的民间音乐的分类方式，是根据音乐演唱、演奏的表现形式划分为民间歌曲、歌舞音乐、说唱音乐（曲艺音乐）、戏剧音乐（戏曲音乐）及民间器乐等五类。各少数民族的民间音乐包括的类别情况不一，大部分少数民族的民间音乐只包括民间歌曲、歌舞音乐和少数简单的民间器乐音乐，只有为数不多的一些民族拥有民歌、歌舞音乐和品种、曲目较多的器乐音乐，以及发展成型的说唱音乐（曲艺音乐）和戏剧音乐（戏曲音乐）等五类。”^② 我们注意到，这里所述的分类是以“音乐演唱、演奏形式”为准则的。

之所以引摘了如上述之若干音乐分类的论述，是想说明：这些理论与主张都是我们在研究贵州各民族传统音乐分类时的指导理论与借鉴的经验之谈；同时在后面的叙述中，还可以明显看出，我们又是如何地根据贵州各族传统音乐存在的客观实际，对上述经典理论做出了相应的调整和发展的脉络。具体地说，在笔者参与的《中国民间歌曲集成·贵州》和《中国民族民间器乐曲集成·贵州卷》的两个地方卷本的编辑过程中，所执行的对于民族音乐的“分类”框架中，都与上述经典理论不尽相同，然而它都是从贵州的民族民间音乐实际出发的，这种从民间音乐的实际出发的理论又能回到民

① 纳西族的洞经音乐，是云南各地普遍流传的、道教音乐的地方性分支。由于其在近代已民俗化，故一般音乐论著中多将其五角星主民间音乐范畴，但亦可根据其阶段传播特点考虑列为文人音乐。关于朝鲜族的传统音乐，如从朝鲜民族整体文化的传承脉络着眼，应包括民间音乐、宗教音乐及宫廷音乐三类。但宫廷音乐仅传承于朝鲜半岛，宗教音乐仅部分曾流传于中国境内的朝鲜族地区。

② 田联韬主编《中国少数民族传统音乐》13页，中央民族大学出版社，2001年10月。

族民间音乐诞生的母体中去。所以，我常常想大凡民族民间传统音乐的分类，也许“名从主人”的原则，也可化为一条“经典”的理论，特别在“民间音乐”这个类别的下一级细类分类时，更是如此。

缘 由

贵州是一个多民族省份，若论民族成分，居全国第二位，仅就主要的住居少数民族也有苗族、布依族、侗族、水族、仡佬族、土家族、彝族、瑶族、革家、绕家等。民族民间音乐十分丰富，享誉国内外音乐学术界者，主要是民间歌曲和民间器乐曲，所以《中国民间歌曲集成·贵州卷》、《中国民族民间器乐曲集成·贵州卷》都出上、下两册。

在我们编辑民歌集成卷和器乐集成卷的时候，充分地认识到把分类问题解决好的重要意义，它不仅是能否真实地反映民间歌曲与民族民间器乐曲的客观存在的本来面目的关键，同时也是能否构建好两个集成卷本的框架，使之既能考虑到总部确定的全国集成卷的分类原则，又做到显示出本省民间音乐的特殊性，这两者的有机结合，是我们具体研究分类的指导思想。

经过《中国民间歌曲集成·贵州卷》全体编委的多次研究，在吃透总部关于“分类”精神的前提下，结合本省实际，首先确立了以“民族”为一级分类形成各民族分卷的原则，责成专人担任各分卷的主编，并在各分卷主编的主持下，由各分卷编委根据各民族民间歌曲的特点，研究各族民间歌曲的具体分类方案。

省编委会根据侗族南、北部方言区的音乐差异很大，用有的学者的话说，“简直毫无共同之处”。又根据南、北两个方言区的侗族民间歌曲数量大、品种多的现状，确定分设南部方言区和北部方言区两个分卷，分别与其他各族分卷平行，作为一种特殊情况处理。编委会同时又强调，虽然如此处理，但考虑到侗族做同一个民族整理，它的民歌分类可否统一设置，请两个分卷的编委考虑。

侗族两分卷编委经过学习、分析已有的关于分类的研究成果，感到北部方言区的民间歌曲分类比较明晰，关键在南部方言区的民

歌分类与侗族民间歌曲的总体分类。

南部方言区的民歌发类，自1958年，贵州省文联编辑、贵州人民出版社出版的第一本系统地介绍流行于该区域的民间合唱歌曲《侗族大歌》后，由于该书《序》中把南部方言区的民歌分为大歌与小歌两类，且在其后的三十多年间，所有研究南部方言区侗族民间歌曲的文章概无例外地袭用了这种分类法。但是，随着时代的进步，更主要的是本民族研究学者的成长，由于他们对侗语，对侗族民间歌曲的流行情况、歌种类别概况了解、掌握得更加具体，更加细致，在他们的研究语文章中，包括在相关研讨会的发言中，对袭用了三十余年的分类提出了质疑。他们认为：“侗族地区有没有与‘大歌’相对应的‘小歌’呢？遵照名从主人的原则，可以肯定地回答：没有。”“侗歌名称里与‘小’字有联系的只有‘嘎腊温’。‘嘎’是‘歌’‘腊温’是‘小孩’，‘嘎腊温’可译作‘小孩歌’。……‘嘎腊’，‘腊’即汉语的崽，可直译为‘崽歌’。在黎平、从江两县交界的‘六洞’、‘九洞’等地区，男女青年行歌坐夜唱的‘琵琶歌’和‘牛腿琴’歌，人们（侗语）称的‘嘎琵琶’和‘嘎果吉’的同时也称‘嘎腊’。如果是老年人称，即意为‘崽辈（青年人）唱的歌；’如果是青年人称，即意为我们‘晚辈唱的歌’。”^①

经过反复研究，我们确定根据音乐形态特征用“多声和单声”作为一级分类，因为它可以覆盖侗族两个方言区的全部歌种，“多声歌”只流行于南部方言区，“单声歌”却流行于两个方言区，下一级分类再按民间的原有称谓，依次列出。

这里碰到了一个问題：即南部方言区的“嘎贝巴”（即上述的“嘎琵琶”）、“嘎果给”（即上述的“嘎果吉”）中，有许多歌师的演唱，其歌声与乐器（单用贝巴、果给，或贝巴、果给同时用于2人演唱）形成了两个线条的“多声”关系，应放在“多声歌”之下呢，还是放在“单声歌”之下？当时的认识是，这是民歌集成，着

^① 张中笑、杨方刚主编《侗族大歌研究五十年》111-112页，贵州民族出版社，2003年10月。

眼点应放在“歌”上，所以还是将其归入“单声歌”大类中，但需用文字对这种“多声”（人声与乐器声）特点进行描述，故而我们在“单声歌”的“嘎果给”释文中写下了这么一段话：“伴奏多拉双弦（和声）跟腔，过门和拖腔处，较高修养的民间艺人，能即兴奏出一个与歌曲不相同的对比旋律，两者构成多声关系，效果甚好。”这种列类，当然是把与人声形成多声关系的器乐声部人为地割开了，舍弃了，这是一种历史的遗憾。

当我们进入器乐曲集成编辑时，那个“遗憾”的问题再度进入我的思绪，我由此想到了这么一种现象：歌舞乐三者相融为一体，这是我国民间传统艺术的一种古老形式，是一个中国特色鲜明的艺术品种，“许多著名的学者都以为在原始艺术中，音乐、舞蹈与诗歌是紧密的联系在一起的。”^①在数千年的历史长河中，这一传统艺术品类变异、演化出了多姿多彩的以“乐”为纽带的综合艺术样式，诸如：乐和说、唱、舞相融，歌或乐与舞连体等，因此，在民间艺术的品类中，才有歌舞、乐舞或歌舞乐等种类。又如歌、乐、剧相融者称“歌剧”，乐（亦有歌）、舞、剧相融为“舞剧”。这里是以“剧”为落点的。

那么，既然在民间客观的存在着由独立的两种形式乐与歌连体的艺术品种，为什么不可以冠之以名呢？既然在编器乐曲集成，既然是研究民间器乐曲的分类，当然就应以“乐”为落点，可否将其称谓定为“歌乐”呢？

1999年8月5日，在贵州省毕节市举行的《中国民族民间器乐曲集成·贵州卷》的编辑工作会上，笔者提出对乐器与歌声形成多声关系的这种艺术形式，不能再像编民歌集成那样，只管歌唱声部而将其编为侗族卷的“单声”歌中，也不能再像我们音乐学术界过去的做法那样，把有些不归入已有的音乐分类中去的東西，统统划个“其他类”了事。进而，笔者提出了将其冠名为“歌乐”的主张。这个观点引起了与会者的浓厚兴趣。在讨论中，有人提出到底叫“歌乐”还是叫“乐歌”，笔者回答说，叫“歌乐”为好，因为

^① 孙美兰主编《艺术概论》47页，高等教育出版社，1989年7月。

我们是在为民间器乐曲的类别定名，落点应在“乐”上。

我们深知，虽然名字有了，品种样式（结构样式）大家也并不陌生，但这是一种新的理论创见，必须在文学界定上下工夫，写出阐释文字来，还要配以能说明理论的谱例。只有这样，理论才能站得住。于是我们又围绕着“如何准确界定”的问题，展开了较长时间的讨论，这种讨论一直延续到毕节会议以后的数年日子里。令人兴奋的是，编委们纷纷从各自负责的民间器乐曲中，举出了类似“歌乐”的例子，并纷纷提出了个人的“界定”意见，显示了每位参与者的热情。

2000年初，笔者受《贵州卷》主编杨方刚先生的委托，赴京向总部汇报工作，接待者为总编辑部副主任刘新芝女士，听完汇报后，她对“歌乐”类的提出也表示了极大的热情，她说（大意），你们能提出这个新类别很好，过去××卷碰到相似的艺术品类，就将其划成“其他类”了。希望你们搞好理论“界定”。你们汇报的情况待向领导请示后，再用书面作答。

我回贵阳不久，便收到了总编辑部的书面意见，总部除了同意我们的工作归划、分类框架外，还特别就“歌乐”的问题表达了类似刘新芝同志的意见。

总部的表态，对我们是一种极大的鼓舞，我们以十分严肃、认真的态度，继续着我们的工作，并已把视线投向了“歌乐”的下一级分类如何定名的问题。经过反复分析与推敲，达成共识：以什么乐器与歌唱结合就叫什么歌乐，比如果给（牛腿琴）与歌声结合就叫“果给歌乐”，依此类推。

在2002年9月16日—18日于北京举行的《中国民族民间器乐典集成·贵州卷》的初审会上，我们怀着忐忑不安的心情去听取总部编审和特约编审们的意见。经过对《贵州卷》送审稿的审阅，又听取了《贵州卷》主编杨方刚、常务副主编张中笑较详细的口头汇报后，他们分别发表了热情洋溢的讲话，给了《贵州卷》很大的鼓励，最后由总副主编袁静芳教授表态：同意把“歌乐”纳入《贵州卷》的分类框架中。至此，我们心中的一块石头总算落了地。

形 态

既然提出了“歌乐”的分类称谓，那么，如何对其形态进行准确的文学描述，这是作为一个民族音乐的分类是否能成立的关键，我们深知这一点。所以，在较长的时间内，我们对这个“文字描述”进行了反反复复的无数次推敲。

我们考虑到，既然是“歌乐”，那么第一个构成要素当然是“歌与乐同体”这一点上，根据这个认识，我们请每一位编委先提供自己熟悉的歌乐细类。经初步梳理，贵州的民族民间器乐曲存在着果给歌乐，贝巴（侗族自制琵琶）歌乐，果给、贝巴歌乐，侗笛歌乐，布依族的勒尤歌乐，笔管歌乐，唢呐歌乐，对箫歌乐，苗族的芦笙歌乐，栓箫歌乐等等。并提出了各类歌乐的曲目，然后由编辑部对各曲目进行了认真的研讨审定，其意在于在这种研讨与审定过程中，加深我们对歌乐的更深刻的认识，并本着“理论从实践中来”的认识论原理，更好地凝练我们对“歌乐”的准确的描述文字；同时我们也清醒的提醒自己，如果这些曲目并不能为我们写出准确的描述文字提供依据的话，宁可舍弃提出的“歌乐”列类的理论。对这个问题，我们的态度是非常严肃的。

面对各位编委初步提供的大量曲目，我们一开始感到非常兴奋和欣慰，贵州的民族民间器乐曲中，在如此丰富的歌乐曲，这也应视为《贵州卷》的一大特色啊！

后来，冷静下来，我们又反过来问自己，这些曲子都堪称歌乐曲吗？搞得不准确是要闹笑话的，怎么办呢？由于“歌乐”是初始提出的一个新概念，又无前人的经验和理论可供学习与借鉴，我们只有认真分析那大家比较一致认定的侗族果给歌乐，从理论上讲行一点归纳，也许可以提高一点我们的理论认识，然后再去面对各类曲目，看看是否属“歌乐”类，这样做可能比较有把握。

在无数次的研讨中，我们的认识逐渐明晰起来，一致认为，作为“歌乐”类曲目，必须具备这样的条件：即歌、乐同体，但既不是乐伴歌，也不是歌配乐，两者必定是“生死与共”，谁也离不

开谁的共存关系，包括展示时的共时关系，更重要的两者必须是多声关系，至于其多声由一个人完成或多人共同完成均可。在谱式书写上，把器乐声部放在上方，歌唱中放在下方，以突出“歌乐”的特点。

这样，我们就把原先只注意歌、乐同体的原则提出的芦笙歌乐（能以乐代语，表达歌词的芦笙曲），根据唢呐乐填词的“歌”，虽然乐歌同体，但多声关系不明确的栓箫歌乐、侗笛歌乐，以人唱象声字，模仿乐器声并能表达简略歌词的勒尤歌乐统统取消了。

中《中国民族民间器乐曲集成·贵州卷》的“歌乐述略”里，总结全体编委的共同认识，笔者写了下面的文字：在贵州特定的人文与自然生态环境的孕育下，在传统的民族民间器乐品种中，形成了一种乐与歌融为一体并为多声组合的艺术形式。我们从民间音乐分类学的角度对其深入细致的分析与研究后认为：截至目前，国内、外所袭用的各种民族民间音乐的分类法均难穷其尽，因此，便赋予它一个新的名称——“歌乐”。它既不是人们熟知的歌唱加伴奏，更不是纯器乐曲，而是一种歌、乐互动，歌、乐相融的多声音乐艺术形式。它应该被视为民族民间音乐分类中的一个新乐类。

我省的“歌乐”曲客观地存在着两种已经相融为一体的歌与乐的多声组合形式。

其一，支声型为主的组合形式。以侗族的“果给歌乐”为代表的以及其他各类以侗族乐器命名的诸如“贝巴歌乐”、“果给贝巴歌乐”等等。

其二，对比型为主的组合形式，便是布依族的“笔管歌乐”和“对箫歌乐”。“笔管歌乐”的声部特点详述见后，而“对箫歌乐”特点是由无论旋律组合与调式都极富特色的布依族二声部重唱歌曲“小歌”演化而来。

分述如下：

1. 以著名侗族乐师潘老替的“果给歌乐”为代表，这种歌乐多在鼓楼及鼓楼坪表演，其所使用的乐器是中型果给（比小果给大些），由民间艺人自拉自唱，多为叙事性的作品，例《这样的亲近难道还不够》。曲调的进行和节奏都比较平稳，像一个人娓娓而谈，又

$\frac{3}{4}$ ($\frac{2}{5}$ $\frac{2}{5}$ $\frac{3}{6}$ $\frac{2}{5}$ | $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{5}$ $\frac{3}{6}$ $\frac{5}{6}$ | $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{6}$ $\frac{5}{6}$ $\frac{3}{6}$ | $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{6}$ -) |

$\frac{4}{4}$ $\frac{5}{5}$ $\frac{3}{3}$ $\frac{5}{5}$ $\frac{3}{5}$ $\frac{5}{5}$ 6 - | $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{5}$ $\frac{3}{3}$ - | $\frac{4}{4}$ 5 5 6 6 |
(ta a) t'ou (wa) ke (ja)

$\left\{ \begin{array}{l} \frac{5}{5} \frac{6}{6} \frac{5}{5} \frac{6}{6} 5 - \\ \frac{5}{5} \frac{3}{3} \frac{5}{5} \frac{6}{6} 5 3 \end{array} \right\}$ | $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{5}$ $\frac{3}{3}$ $\frac{5}{5}$ 5 - | $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{3}$ - | $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{5}$ $\frac{3}{3}$ - 3 |
nai (ai e) li mau

$\left\{ \begin{array}{l} \frac{5}{4} 5 \frac{5}{5} \frac{6}{6} \frac{5}{5} \frac{6}{6} \frac{5}{5} \frac{3}{3} \\ \frac{5}{4} \frac{2}{2} \frac{1}{1} \frac{5}{5} \frac{3}{3} \frac{2}{2} \frac{3}{3} \frac{2}{2} \frac{3}{3} \frac{5}{5} \frac{3}{3} \end{array} \right\}$ | $\frac{3}{4}$ 3 - - |
poi ŋo ŋaŋ jaŋ ŋeŋ nai

$\left\{ \begin{array}{l} \frac{3}{6} \frac{3}{6} 5 - \\ \frac{4}{4} \frac{3}{3} \frac{5}{5} - - \end{array} \right\}$ | $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{3}$ $\frac{3}{3}$ 5 - | $\frac{2}{4}$ 5. 2 | $\frac{3}{4}$ 3 - - |
hat ju (wa) pau (e)

$\left\{ \begin{array}{l} \frac{2}{4} \frac{6}{6} \frac{6}{6} \frac{6}{6} | 2 \frac{1}{1} \frac{1}{1} | 3 - | \frac{3}{3} \frac{3}{3} \frac{3}{3} \frac{2}{2} \frac{3}{3} \frac{2}{2} | 1. \frac{2}{2} \\ \frac{2}{4} 3 - | 2 \frac{1}{1} \frac{1}{1} | 1 \frac{6}{6} | \frac{6}{6} - | \frac{6}{6} \frac{6}{6} \end{array} \right\}$
he ei ei ja ei)

像小河流水那样潺潺不断。其歌、乐互动，歌、乐相融的多声特点体现在以下诸方面：①在歌乐曲的“前奏”、“间奏”、“尾奏”的那些片段，果给本身便是一个以五度关系为主的两声部旋律。②在歌声拖腔处，乐器常常用双弦奏出一个支声型旋律，与歌声构成多声关系，而两者又已融为一体。③有时在音乐流动的进程中，乐器与歌声各持一旋律构成支声关系。如上例第三段的开头部分。这些特点，特别是②、③两点，极容易使我们联想到侗族多声歌的演唱情况。请看《心中想郎》第一段。

心 中 想 郎

1 = F

黎平县·口江寨

领 中速

$\frac{3}{8}$ 2 2 6 | $\frac{4}{4}$ 6 2 2 - 1 6 | 1 2 1 2 $\frac{2}{1}$ |

səm tɔŋ kaen laŋ mam t'iq k'ou kaen wen,

禾 苗 想 田， 身 体 想 衣 衫，

齐 $\frac{3}{8}$ 0 0 0 | $\frac{4}{4}$ 0 0 0 1 6 | 1 2 6 6 - |

$\frac{7}{8}$ 1 1 1 2 1 2 1 | $\frac{5}{8}$ 1 2 1 $\frac{3}{2}$ | $\frac{3}{4}$ 1 1 1 6 |

tən nai pe nɪm tɔkwen men me ɕaŋ au hap li ɕau hai

妹 妹 想 郎 好 像 肚 子 饿 了， 想 吃 糯 米

$\frac{7}{8}$ 6 6 6 2 6 2 6 | $\frac{5}{8}$ 6 1 6 $\frac{3}{2}$ | $\frac{3}{4}$ 1 1 1 6 |

A

$\frac{4}{4}$ 1 2 3 3 - - | $\frac{2}{4}$ 3 3. | $\frac{3}{4}$ 2 2 2 2 | $\frac{2}{4}$ 1 1 |
 naŋ.
 饭。

$\frac{4}{4}$ 1 2 3 3 - - | $\frac{2}{4}$ 1 1 | $\frac{3}{4}$ 1 6̣ 6̣ | $\frac{2}{4}$ 6̣ - |

甲领 $\frac{4}{4}$ 1 1 2 2 - 2 2 | $\frac{3}{4}$ 1 1 2 2 - | $\frac{2}{4}$ 1 1 | 6̣ - |
 (e he e he he e he e he e he ɬu)
 (呃嘿 呃嘿 嘿 呃嘿 呃嘿 呃嘿 嘿)

$\frac{4}{4}$ 6̣ - - - | $\frac{3}{4}$ 6̣ - - | $\frac{2}{4}$ 6̣ - | 6̣ - |

由此比较可见，果给歌乐的歌声与乐声的多声现象，与侗族多声歌的多声现象的渊源关系。所不同的是，“歌乐”是以乐器与人声的互动、相融来实现的，而多声歌则是以领唱（独）与齐唱而构成的。

又如“果给贝巴歌乐”。

果给贝巴歌乐，指中型果给与中型贝巴两件乐器与歌唱（独唱）组成，由三人共同完成的歌、乐唱奏形式。多在鼓楼与鼓楼坪表演，其内容多为爱情故事。

从声部织体看，这种歌乐曲较之果给歌乐，乃至大多数侗族多声歌（二声部）都更为复杂、更为丰富；它不仅由中型贝巴奏出两个支声型的声部，而贝巴又与果给构成常常可以见到的三声部结合，更丰富的情况是两件乐器与歌声组成的四声部合音；而总体上看，两件乐器与歌声又体现出了“互动、相融”的歌乐特征。例《唱一

支歌给有情的人听》。

1 = F (果给定弦 $\dot{5} \ 2 = c^1 g^1$)
(贝巴定弦 $\dot{5} \ \dot{6} \ \dot{6} \ 3 = c^1 d^1 d^1 a^1$)

中速稍慢 抒情地 $\text{♩} = 72$

果给 $\left[\frac{3}{4} \left(3 \ 5 \ 3 \mid \frac{2}{4} \underline{2 \ 12} \ 1 \mid \underline{1 \ 12} \ 3 \mid \frac{3}{4} \underline{53} \overset{2}{3} - \mid \frac{2}{4} 3 \ 5 \right) \mid \right.$

贝巴 $\left[\frac{3}{4} \left(\overset{3}{5} \ \overset{3}{6} \ \overset{3}{6} \mid \frac{2}{4} \underline{\dot{6} \ 12} \overset{2}{1} \mid \overset{2}{1} \overset{2}{1} \underline{12} \ \overset{3}{6} \mid \frac{3}{4} \overset{3}{6} \overset{3}{6} \overset{3}{6} \overset{3}{6} \overset{3}{6} \overset{3}{6} \mid \frac{2}{4} \overset{3}{6} \overset{3}{6} \overset{3}{6} \right) \mid \right.$

歌唱 $\left[\frac{3}{4} \ 0 \ 0 \ 0 \mid \frac{2}{4} \ 0 \ 0 \mid 0 \ 0 \mid \frac{3}{4} \ 0 \ 0 \ 0 \mid \frac{2}{4} \ 0 \ 0 \mid \right.$

果给 $\left[\overset{2}{3} \ 2 \mid 3 \ \underline{3 \ 5} \mid \overset{2}{1} \ 1 \mid \overset{2}{3} - \mid 3 \ 5 \mid \right.$

贝巴 $\left[\overset{3}{6} \ \underline{\overset{3}{6} \ \overset{2}{5}} \mid \overset{3}{6} \ \underline{\overset{3}{6} \ \overset{2}{5}} \mid \underline{2 \ 1} \ \overset{2}{1} \mid \overset{3}{6} \ \underline{\overset{3}{6} \ 0} \mid \overset{3}{6} \ \underline{\overset{3}{6} \ 0} \mid \right.$

歌唱 $\left[\overset{2}{3} \ 2 \mid 3 - \mid \overset{2}{1} \ 1 \mid \overset{2}{3} - \mid 3 \ \overset{2}{1} \mid \right.$

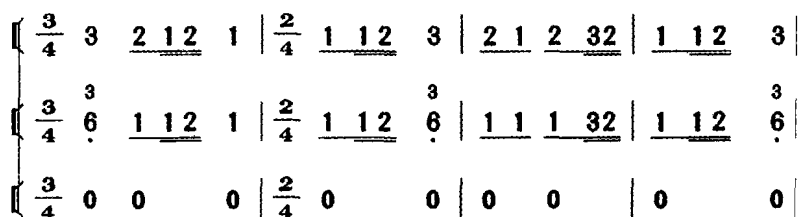
wan (na) wan chong (a) chang

$\left[1 \ \underline{1 \ 3} \mid 2 \ \underline{3 \ 5} \mid \overset{2}{1} \ 1 \mid \overset{2}{3} - \mid 3 \ 5 \mid \right.$

$\left[\overset{1}{6} \ \underline{\overset{1}{6} \ 0} \mid \overset{2}{6} \overset{2}{6} \overset{3}{6} \overset{3}{6} \mid \underline{2 \ 1} \ \overset{2}{2} \ 1 \mid \overset{3}{6} \ \underline{\overset{3}{6} \ \overset{3}{6}} \mid \overset{3}{6} \ \underline{\overset{3}{6} \ \overset{3}{6}} \mid \right.$

$\left[1 - \vee \mid \overset{2}{2} \ 3 \mid \overset{2}{1} \ 1 \mid \overset{2}{3} - \mid 3 - \mid \right.$

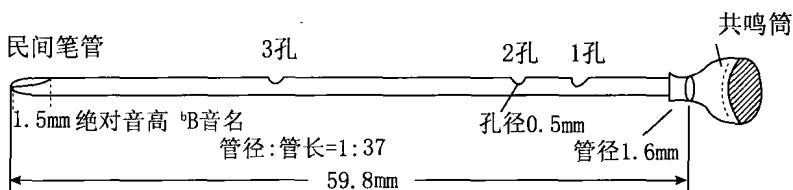
yao duo mei (a) ga



2. “笔管歌乐”。

“笔管”是贵州省荔波县布依族的一种闭管打合簧气鸣乐器，因其形似毛笔而得名。共鸣筒像毛笔，管身像笔杆，布依族称“勒拱”，流行地域仅限于荔波县城关镇和董果等几个乡。它用一节“苦竹”制作而成，当地称这种“苦竹”叫“笔管竹”。一节“苦竹”长的可达1米多，管径多在16毫米左右，通常在节疤一端直接削制簧片。吹时，气流经簧片而入管内产生气柱，由于各音孔的开闭，形成不同的特点；气柱产生不同的波幅，从而发生不同的音响。开口一端，用葫芦壳的上半截套上作共鸣筒。开三孔，发 sol、la、do、re 四个音。全按（筒音）为 la，开一孔为“do”，开二孔可吹出低音 sol 与其上方十二度的泛音 re，第三孔不发音，起到调节气流的作用，也叫“调气孔”。笔管的音乐柔和优美，低音浑厚浓郁，中音圆润，高音明亮，沙沙发响，略带“鼻”音。

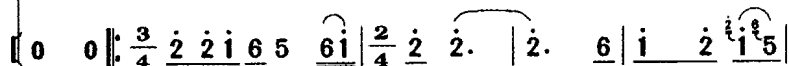
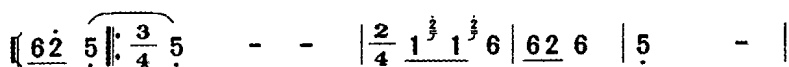
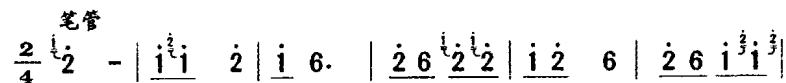
笔管为横吹，循环换气，吹奏时还常摇摆身体以助其表现力。《荔波县志》载，清道光乙未年（1823年）李国材诗，有“夜哨声吹五百年”句，并有注：“夜哨、谣声”，便是善于夜间吹奏的笔管的古老称呼。据此，笔管及其笔管歌（乐器只跟歌，并未与歌形成多声音）和“笔管歌乐”流传，至少也有160年以上的历史。



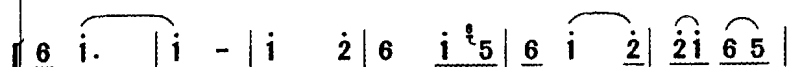
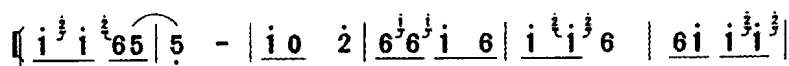
在每一首“笔管歌乐”里，笔管有成句甚至成段的前奏、间奏、

尾奏，当歌声进入后，笔管不跟歌声旋律，而是以托、衬、裹等手法即兴发挥，与歌声形成多声关系；加之吹奏方法上多使用后装饰音的特点，更使“笔管歌乐”锦上添花。“笔管歌乐”（含“笔管歌”）有“正调”、“反调”之分，所谓“反调”就是把“正调”第二句的“sol”提高四度变以“do”而已。

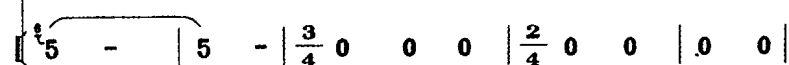
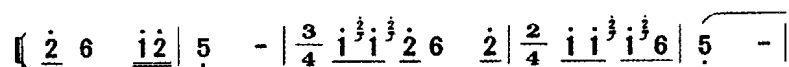
“笔管歌乐”的内容极为丰富，可唱历史，唱传说故事，唱生产劳动，但更多地是唱“爱情”。歌词为随编随唱，“见子打子”。也有对唱盘歌的形式，男女老少皆可唱。笔管歌乐常用四音列五声调式，情绪以悠扬、悦耳、深情见长，例《三国英雄是马超》。



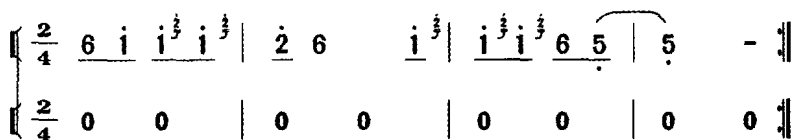
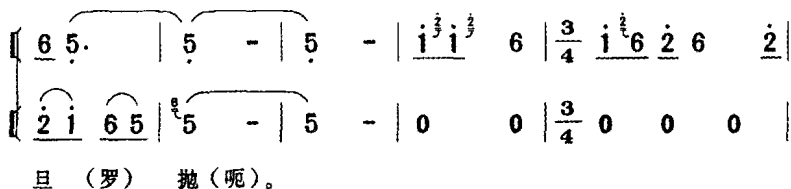
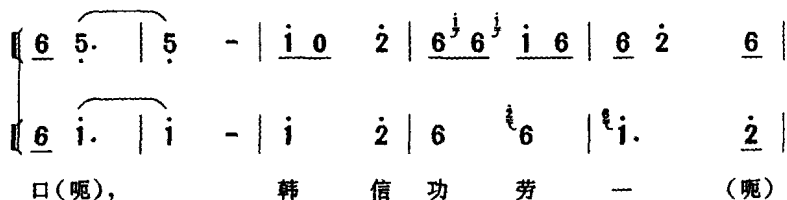
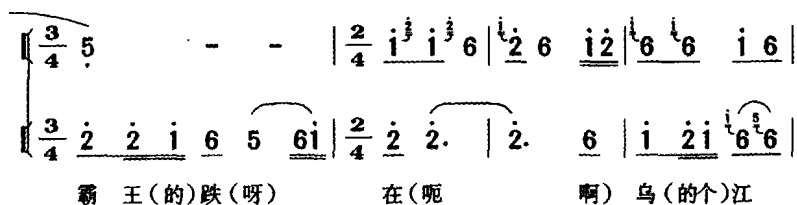
三 国 的 马 超 (那) 雄 (呢) 啊) 是 (的 个) 马



超 (呢) , 张 飞 恨 断 (的) 坝 (呢) 陵 (罗)



桥 (呢) ,



(白思金奏 何丽云演唱 作华采录记谱)

又如：对箫歌乐。

对箫，也称双箫，布依族吹管乐器，民族语称“波晓乎”，也有称作“波秀呼”的，“波”可汉译为“吹”，“秀呼”汉意为“两支吹管”。流行于贵州荔波县及三都县部分布依族地区。

一人同时吹奏双箫，分公、母两管。两管长短、大小、音高、

音色几乎完全一样，一口分吹，以苦竹为材料制作，管身拇指般粗细，管长约40厘米，上端外径约2.3厘米，内径约1.6厘米，下端外径约1.8厘米，内径为1.3厘米。头部有吹哨、进行管、分气孔和分气阀几部分；吹哨突出，长约1厘米，宽约为管围的六分之一；进气道是将吹哨竹破开，两边垫竹签开成的空隙，长约3~4厘米，宽约0.6厘米，高约0.2厘米，分气空隙靠近气道的下端，长1.7~2厘米，宽约0.5厘米；分气孔下边横嵌一竹叶或竹片作为分气阀，亦可调节音色、音量。开三孔，都在正面，发 do、re、mi、fa 四音，均用食、中、无名指演奏。其音列为



低音浑厚，中音响亮， f^2 以上声音尖锐。

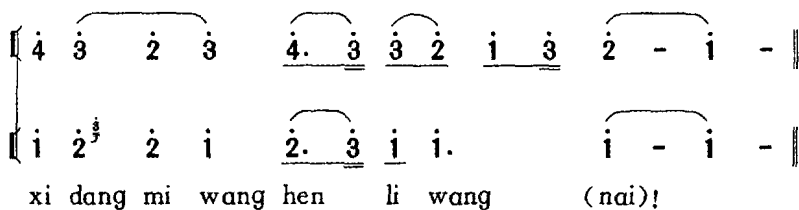
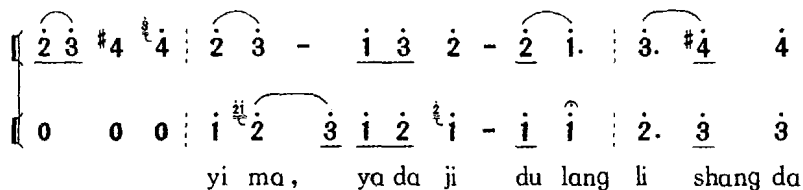
对箫常为布依族双声部重唱曲“小歌”伴奏，公、母两管各吹一个声部；无人唱时，一人自吹两个声部，把自己的情思像小歌般“唱”出；我们这里列为“歌乐”者是指歌唱一个声部，对箫奏另一声部，形成歌与乐的多声关系而融为一体的形式，例《从前爱玩耍》。

1 = A (对箫筒音作 1 = a¹)

稍慢、自由地 ♩ = 76

$\dot{2}$ $\dot{4}$ - $\dot{4}$. $\underline{\dot{3} \dot{2}}$ \vee $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ - $\underline{\dot{2} \dot{2}}$ $\dot{1}$
 (yi) jiu guang jiu yi ma ya (na) da

$\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ 0 : $\underline{\dot{2} \dot{3}}$ $\dot{4}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ - :
 ji du lang a le li xi dang mi wang hen niu hai,



汉译：从前爱玩耍，四处去游荡。

多次约唱歌，天天活路忙。

(蒙仲烈演奏 吴志祥演唱 继昌采录记谱)

意 义

在民族民间传统音乐的分类中，同了“歌乐”类的理论，究竟有什么意义呢？我想这应该用今后的研究实践来证明它，应该由旁人来评说它，笔者只能初浅的认识到，它至少可以让民族民间传统音乐中客观存在的这种音乐形式，有了名分，不至总让它成为“孤魂野鬼”一样地漂游在我们的研究视线之中，不至于使它再长期成为“其他类”，好像是民族民音传统音乐的“另类”，这不公平。

这里，我想引用2002年9月16日至18日在《中国民族民间器乐曲集成·贵州卷》的初审会上编审们的讲话（关于“歌乐”的部分）来证明其“意义”。编审们的特殊身份、特殊地位，足以证明他们的话的分量，其权威性也是不容置疑的。

9月16日上午，在听取了《贵州卷》主编杨方刚和常德副主编

张中笑的口头汇报后，总编辑部副主编袁静芳教授说：“看了《贵州卷》我很兴奋，他们的卷本很大的特点是提出了很多新东西，每和种提法都有理论依据，都在实践中形成的。

“《综述》写得非常有个性，很深入，有些地方写得很准确，相当好，相当有分量，有水平。

“歌乐。这是一个崭新的分类，这个分类如果可以确立，是会产生很多影响的。影响到民族音乐学的分类。”

9月16日下午，袁教授系统的讲了对于《贵州卷》本的五条意见，其中第三条讲：“歌乐我完全同意你的观点，（它是）一种歌乐相融、歌乐互动的形式，这样就很清楚了。”

在18日的总结会上，袁静芳教授强调，在此次审稿会的《纪要》里，要突出三条意见，第二条是：“《贵州卷》有创造性、突出的表现在‘歌乐类’的提出。编审专家也认定了。”而后她语重心长地对贵州同志讲：“你们也要有思想准备，在文字上、界定上下工夫，谱例很重要，要得到国际上的承认。”

特约编审田联韬教授讲：“看了《贵州卷》，我非常高兴，从分类可以看出来，贵州的几位专家是下了很大工夫的，我首先表示敬意……其他省有没有‘歌乐’的现象？而《贵州卷》是从民间音乐的实际提出来的理论，我觉得是可以的。”

总编辑部常德副主编王民基先生讲：“看了《贵州卷》后，得到了很多新知识，有乐趣、有收获。这个文字（指《综述》——笔者）像你们的音乐一样，很有特色。”

在袁静芳教授作总结发言谈到关于“歌乐”的谱例很重要时，张中笑把歌乐谱《三国英雄是马超》递给了编审樊祖荫教授，他看后，连声说：“这个例子很典型。”旋即把歌篇递给了正在讲话的袁教授。

结 语

“歌乐”作为民族音乐学的一个新类别，我们提出来了，也力求能在文字描述、称谓界定、谱例提供等方面做得好一些。但这毕竟

是个新理论、新问题，所以还是那句话，只有让今后的研究实践来证明它。

谬误之处，敬请批评指正。

〔附〕《这样的亲近难道还不够》是著名侗族音乐家潘老替拉唱的叙事歌《吉金》的选段。

《集成》中选了四段：

第一段杨妍唱 三间方的堂屋我早让你吉金进去住，
水田草坡我早让你吉金放马牛，
多好的水塘让你放鱼崽，
这样亲近难道还不够。

第二段吉金唱 三间的堂屋是你让我吉金讲去住，
一坡青草你也送我放马牛。
你的水塘放养了我的鱼，
只是都在妹家还未到我的屋。

第三段杨妍唱 脚跟扎地地无门，
仰脸喊天天不应，
杨妍我无奈何啊，
只好拿性命来相拼。

第四段杨妍母唱 我才讲你几句你就来上吊，
为你自杀自己娘的心疼痛；
日后不知叫谁孝敬我，
为什么你不留恋我的好箱笼。

（吴支柱、吴远隆记录、亨元注音）

《唱一支歌给有情的人听》

歌词大意：细细地听吧，

我唱支歌给过去和我有情的人听。

当初你和我相好，

为什么后来把我丢一旁？

只想我俩做鱼儿，

同住在一个深潭里，
做龙子共住在海里的殿堂上。
只想鱼得同塘秧得共田地，
我俩才把话语换搁在各人心房。
你还记得我说过的话吗？
你说过的话哟，
我一年四季都记在心坎上。
只怕来生你人在新洞，
我来生生在朝利，
那时我才叫你把誓言落在纸上，
就想得和你成双。
你听老人阻拦不娶我，
这条路哟被拆断了桥梁。
我的心像坡上的茅草被大风刮动，
像晴天被风卷云涌，
你说我有多悲伤！
夜里我托梦给你，
叫你莫娶别人，
做老虎记住山羊的前情；
可你就是不听，
硬去和别人成亲，
我的理想变成了妄想。
如今明知道你不再属于我，
可是我的魂魄仍然跟在你身旁！

（石珍恋唱，石玉清、陆玉民伴奏，吴支柱、吴远隆记谱，吴培安注音）

浅论民间艺术集成培养学术研究人才的历史功绩和后续效应

杨民康

民间艺术集成工作开展 20 年来，不仅在民间文艺作品的挖掘、整理和保护上取得了很大成绩，而且借开展该项工作之机投入了大量人力、物力之后，为 21 世纪的中国文化艺术事业培养了大批的文学艺术科研人才。笔者作为该项伟业的参与者和受益者之一，在如今各项艺术集成工作已经取得了丰硕成果之际，不禁也为其人才培养上所取得的佳绩倍感欣慰，同时也想就此类艺术研究人才的后续发展问题略作探讨，以图让文艺集成工作的整体性成果能够在 21 世纪的艺术实践中得到进一步的发挥和利用。

一、民间音乐集成培养学术研究人才的历史功绩

“文革”十年，不仅文学艺术作品的创作面临枯竭，文学艺术表演人才的培养日渐凋零，而且文学艺术科研人才也在教育大环境的流失中显得难以为继。改革开放以后，由于民间音乐集成工作的逐渐开展，在文化部相关部门的领导下，在国家、省区乃至州县，均为了适应集成工作对研究人才的迫切需求，从文艺团体和其他部门抽调、组织和培训了大批的集成工作人员。20 世纪 80 年代初，短短的几年时间，从中央到地方，一度形成了以各级研究所为载体的老中青结合的科研人员队伍和合理的梯形结构。这个举措在当代音乐界具有的一个明显的意义，在于它在“文革”结束至今专业音乐教育尚在陆续起步的特殊阶段，为民间音乐艺术研究人才的培养填补

了空白。笔者当时正在地方文艺团体（样板戏剧组）搞音乐创作工作，曾经一度参与民间音乐集成的考察和研究工作，对此记忆犹新。记得当初由于各级研究人员均存在缺少专业田野工作训练的问题，集成工作总部曾抽调了一些专业艺术院校的教师和资深学者，到基层搞培训辅导工作，仅在音乐方面，便有记谱、记录国际音标、描绘乐器图表等方面课程以及田野作业的基本训练，还为此编写了一系列相关的基础教材。到了20世纪80年代中期以后，又有一批批艺术院校的青年学生陆续补充进入这支队伍，以至在20世纪末叶的20年间，除了民间音乐集成工作在良好地持续运转，大部分民间艺术集成的成果陆续在上世纪末得到出版发行之外，各种关于传统音乐、戏剧、舞蹈和民间文学的研究论文和专著成果也大量涌现。一个明显的例子是，仅在少数民族传统音乐学术界，近年来编撰出版的《中国少数民族音乐史》（6）和《中国少数民族传统音乐》（7）两部巨著里，除包含了大量的民间音乐集成工作成果外，其编辑人员主要是音乐艺术院校的教师，而撰稿者中则有相当大的一部分乃是来自基层的工作人员。

根据上述情况，可以说在20世纪的后20年里，民间艺术集成所培养的研究人才在中国传统艺术研究领域起到了举足轻重的作用，开创了自改革开放以来该领域的第一个黄金时期，亦达到了20世纪传统艺术研究的历史最高水平，取得了突出的成就。

二、应该注意传统音乐研究领域的“后集成”现象

21世纪初叶，集成工作渐入尾声。随之而来的一个现实问题是，一方面，随着集成工作的渐趋完成，地方的集成队伍及相应的民间文化收集和保护工作也在逐渐停步，由此造成了大批研究人才的闲置或流失；另一方面，集成为音乐院校输送了一大批中青年后备人才，但并未对地方的民间文化保护和整理工作产生较大的回馈。故此，应该对上述传统音乐研究领域乃至整个传统艺术研究领域的“后集成”现象给予必要的关注。

近几年来，笔者多次到云南、广西、海南诸省区做田野考察。

考察过程中发现，在各个地、州、县的一些文化部门，如州（县）志办、文化馆、博物馆等，往往至今仍在音乐、舞蹈、戏剧、美术等方面有相当齐整的人才储备，几乎都是20世纪80年代开始搞民间艺术集成以来设立的工作岗位和人员建制。这些人员在二三十年的基层工作中，通过集成工作，受到了来自中央和省（区）级专家给予的各种业务培训，掌握了较完善的工作技能和较强的实际工作能力。每一个县的这类班子都完成了少则数十万字、多则上百万字的文稿和各种音像、图表资料及相关著作，在各地州、省市的集成工作中集体的工作成就就更为可观。然而，在完成了地方志和各项集成工作后，这些还算年富力强的人员，却没有了具体的工作方向和业务条件。笔者曾走访过一些上述单位。在一些省地级的民族艺术研究所里，有不少研究人员已经改行或退休，专业人才流失的现象非常严重。剩余的人员则在经费和课题无着的情况下，往往面临裁编的危险。此外在一些州县一级的史志办公室和文化馆等部门，上班时往往只见喝茶看报，或扎堆闲聊。为了适应新的经济环境，其中也有相当数量的人只能改行做其他工作，例如在文化馆站纷纷改为经营娱乐业时，便去打杂挣点基本生活费，以补贴家用。

另外，在二三十年来的集成工作中，各地陆续培养了几批年轻业务干部。其中有许多经过基本的培训并有了业务基础后，考入了各级音乐、舞蹈或美术院校，为这类艺术院校输送了许多后备人才。仅在中央音乐学院，曾经从事过音乐集成工作者，在教师中，甚至硕士、博士研究生中颇不乏人。然而，由于地方基层文化工作和民间文化保护、整理工作尚未走入正常轨道，这部分经学校培养的人才毕业后，改行做其他工作者不乏其人。类似的情况，还发生在许多分配回乡工作的学文化艺术理论专业的大学生身上。例如，笔者在海南做田野考察时，发现每一个县的干部队伍中，几乎都分配到不少从中央到地方各级院校培养的民族学、语言学、图书馆学和艺术学等专业的学生，但能够在文化部门从事专业对口且学以致用工作的人却不多见。其中，许多人除了还能以一个大学生的身份从事办公室工作外，在学校所学的专业技能早已经忘到脑后了。

三、目前仍然应该对集成工作人才加以保护和发挥其骨干作用

中国的音乐文化现状，仍然是一方面民间无形文化遗产有着极大的蕴藏量，需要不断地加以挖掘整理；另一方面，这些无形民间文化遗产则在经济大潮中时刻面临着消失和变异的危险。笔者近来发现，在西部地区经济开发的浪潮中，由于当地基层干部对人文社会科学和文化艺术知识普遍缺乏应有的知识，各种以发展地方经济为名，行乱砍乱伐，“杀鸡取卵”，肆意破坏有形、无形的自然和人文生态资源以及环境保护政策的无知行为大行其道，随之各种虚假的民间文化项目或“地方文化品牌”，也在“振兴民族文化”的大旗下和口号声中接踵而来。当有识之士对之进行批评、呼吁或谴责时，不仅这些人会为之喊冤叫屈，还有人会以为当地人（特别是少数民族）争取生存权、基本人权的名义，振振有辞地进行反驳。在后一种人中，既有为既得利益而采有意维护者，也有因不明事理而盲目行动者，其实他们并不知道在一种理性和明智的开发政策和行为过程中，发展经济和保护生态环境二者是完全可以兼顾的，这一点在发达国家的实践中已经充分得到了充分证明。而在我国现当代历史上，由于文化政策的失误和人们（主要是行政官员）人文知识的欠缺，这样的悲剧却一再重演。其中，北京等地古城环境保护屡经专家学者（如梁思成等）劝谏，仍然遭致毁灭性破坏即是一个证明。令人焦虑的是，这样的悲剧历史至今仍然一再地在西部地区（特别是少数民族地区）重演。在这种情况下，人们也许会问，难道当地就没有有识之士站出来说话？而笔者所掌握的情况则是，这样的人并非没有，前述包括集成培养的当地文化人才和学习人文社会科学专业的大学生就有不少。然而相比之下，缺乏人文社会科学知识的官员和所谓的“技术官僚”人数太多，权力太大，他们可从中攫取的既得利益太重，并且还掌握了当地的文化话语权。这一层层粗黑厚重的大网，使得来自西部本土及外部的正义呼声难以启闻。针对上述状况，笔者认为有必要在继续推动西部地区的民主与法制

进程的同时，要不断地发掘和培养大批的文化艺术理论人才和推动各级政府和民间机构来开展理论和实践两方面的工作。对此，特呼吁上级有关部门能够重视以往艺术集成工作对人才培养所取得的成就，并采取相应的措施，一方面挖掘这部分人员的工作潜力，发挥此方面的人才优势，另一方面继续发挥艺术院校和各级科学研究所的专业人才优势，使之同基层各类艺术研究所人员在无形文化遗产的挖掘、整理和保护工作形成良好的互动和策应，使“后集成”现象朝着合理、理性的方向发展。

“集成后”传统音乐研究刍议

周 吉

洋洋 300 卷的中国民族民间文学艺术集成，是对中华各民族传统文化艺术遗产的一次大清理，历时 20 年，其编纂工作在全国范围内已经进入收尾阶段。在中华民族非物质文化遗产的挖掘、整理、保护、传承、研究、发展的系统工程中，这项工作有着不可忽视、不可替代的“承前启后”“继往开来”的重要作用，可谓是功盖千秋的宏大基业。

就传统音乐领域而言，中华民族自古就有搜集、整理民间音乐的优良传统。自编《诗经》、制《乐府》，到 20 世纪二三十年代北京大学“音乐研究会”、“音乐传习所”以及延安鲁艺的“民歌研究会”、“中国民间音乐研究会”，无数献身中华传统音乐文化事业的仁人志士的目光一直注视着民族民间。20 世纪 50 年代以后，对于中华民族传统音乐的普查、搜集、整理工作在祖国大地普遍展开，并取得了灼人的成果，至 60 年代中、后期才被迫中断。20 世纪 80 年代后，随着拨乱反正政策的实施，沐浴着改革开放的春风，《中国民间歌曲集成》、《中国民族民间器乐曲集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国曲艺音乐集成》的编纂工作在神州大地全面铺开。这项工程既是千百年来对我国各民族传统音乐搜集、整理、研究工作的继承和延续，又使这一继承和延续有了空前而科学的深化、拓展和创新！

据笔者管见，这些深化、拓展和创新，主要表现在以下两个方面：

一、工作对象、理论方面的深化、拓展和创新

在《诗经》的时代，搜集者和编纂者把歌谣分成“风”、“雅”、“颂”三类，大致可以分别对应为“民间流传的”、“宫廷礼仪的”、“宗教（原始崇拜）祭祀的”三者。自此之后的千百年来，中华民族的传统音乐基本上也以上列三种面貌存在和传承，同时也呈现出相互影响和你中有我、我中有你式的密切联系。20世纪以来，随着封建王朝的被推翻和反封建运动的风起云涌，“宫廷礼仪的”传统音乐渐趋式微，“宗教礼仪的”也一步步受到限止，“采风”、“民族民间音乐搜集、整理、研究”大都以“民间流传的”音乐为重点，那些所谓“宣扬封建礼教的”、“内容不健康的”统统被拒之门外。倡导和从事四大集成编纂的人们通过实践，逐渐认识到“民间流传的”、“宫廷礼仪的”、“宗教祭祀的”都是传统音乐的重要组成部分，互相影响、互相关联，都应当受到重视，从而，过去那种拒一部分传统音乐于门外的做法得到了一定程度的弥补。在民族音乐学家所倡导的“以古今中外一切音乐存在为研究对象”这一观念的影响下，我们的视野拓展了。以1985年在武当山召开的“全国宗教音乐工作会议”为标志，对“宗教祭祀的”传统音乐的搜集、整理和研究被提上了议事日程。近年来，在该领域（包括对于佛教、道教、伊斯兰教以及各民族原始崇拜音乐文化的搜集、整理和研究）取得了一个又一个令人瞩目的成果。一部分宗教祭祀音乐已经被搜集到了四部音乐集成之中，对于宫廷音乐的搜集、整理、研究工作也正在逐步展开。

就指导观念方面而言，20世纪60年代以前，我们比较注重传统音乐的审美价值，注重哪些可以搬上舞台，哪些可以作为创作或改编的素材等方面的探索；介绍传统音乐的内容时也只是注重其中所谓的“人民性”，诸如对旧社会的控诉，对新社会的赞扬之类。20世纪80年代以来，因为有了社会大背景的保证，在—批民族音乐学家的倡导下，传统音乐文化所具有的“人文价值”得到了普遍的关注，这种观念为四部音乐集成编纂工作奠定了明确的方向和理论基

础。由此，全面了解音乐事象的文化背景成为我们从事田野工作的重要内容之一。从单纯的采录音响到关注与所采录内容有关的人文地理背景，其流布、传承、传播、变异及与社会生活的关系；从搜集民族民间音乐到音乐学研究的升华与集成编纂工作取得了同步的进展。

二、工作方法，技术手段方面的深化、拓展和创新

从1980年在南京举行的首届民族音乐学年会开始，以四部音乐集成的编纂工作者为生力军的国内从事传统音乐搜集、整理、研究的工作者们都在努力学习文化学、人类学、民族学、民俗学、社会学、地理学、生态学、语言学、宗教学、考古学等各学科的有关知识，并不断学习和借鉴人文学科先进、科学的研究方法。当我们以扎实的田野工作为基础，在田野工作时期努力把自己的触觉伸展到社会生活的各个方面的同时，学术研究的需要对我们不断提出的新要求常常使我们捉襟见肘，感到力不从心甚至难堪、窘迫，但我们之中的大多数硬是把这种压力当做了最好的动力，在努力学习与适应的过程中攀登到了前所未有的高度。

随着各类多媒体技术日新月异的发展，我们的成果从简单的音响采录、唱词记录拓展为音（响）、（录）像、图（包括照片，舞蹈场记、动作图及服装、道具、乐器形制图等）、谱（乐谱及班社传承谱）、（乐）器以及与音乐有关的一切人文背景资料的搜集和记述。各省、市、自治区通过集成志书的编纂，抢救和积累了大批宝贵资料，它们的价值随着社会生活和生产方式的部分改变，随着时间的推移，必将越来越为更多的人所认识。而且为我们正在或将要进行的各民族非物质文化遗产数据库的建设打下了良好的基础。

20年来的实践证明，艺术科研与集成编纂之间可以也应当互动互补。以新疆为例，在集成编纂工作全面铺开之始，我们就认识到如何做好记谱工作，是保证四部音乐集成质量首先要解决的一大难题。为了搬掉这只拦路虎，新疆艺术研究所和中国艺术研究院音乐研究所于1985年在乌鲁木齐联合举办了“新疆民族民间音乐乐律、

调式研讨会”，在我国著名律学家黄翔鹏、赵宋光先生的指导下，用当时最先进的闪光频谱测音仪对新疆各民族传统音乐进行了测音。之后，又邀请全国艺术科学规划领导小组办公室、中国艺术研究院音乐研究所、《中国民族民间器乐集成》全国总编辑部的有关领导、专家再次来疆，召开《新疆民族民间音乐集成记谱工作会议》，其同制订了《新疆民族民间音乐集成记谱补充规范》。这两次会议对于包括戏曲、舞蹈等七大艺术集成、志书新疆卷的编纂以及随后完成的新疆维吾尔木卡姆的记谱，对于新疆民族音乐学的发展作出的重大贡献已经得到实证。

经过 20 多年的努力，艺术集成、志书的编纂工作已接近全面完成，进入 21 世纪以来，在全国范围内掀起了“民族民间文化保护工程”和向联合国教科文组织申报“人类口头与非物质文化遗产代表作”的高潮，我国民族音乐学的发展面临着前所未有的大好机遇。面对新的形势，我们的传统音乐研究应该继续深化，继续拓展，继续创新。

首先，我们在充分肯定集成、志书编纂工作的同时，也应当看到由于历史及客观条件的局限，集成、志书编纂工作所存在的一些方面的不足。例如，编纂集成、志书在注重对于现存音乐文化采录、整理和记述的同时，对它们的生存、传承现状给予的关注还有所欠缺。所以，在民族民间文化保护工程的实施过程中，我们要参照集成、志书所提供的（当然不是唯一的和全部的）线索，进一步研究并制定在社会变革的风浪中如何传承、如何保护传统文化的应对措施。针对新疆维吾尔木卡姆，我们计划采取“原生态传承”、“专业传承”、“文本传承”、“媒体传承”、“教育传承”和“博物馆、数据库式的保存”等全方位手段，以确保这朵华夏奇葩长盛不衰。

其次，由于人力、物力、财力及科技条件等的限制，更因传统音乐文化的浩渺，集成、志书的编纂只是尽可能地做到了“范围广、品种齐、材料全”。无论从地域或音乐门类、曲目等角度来说，缺项、死角还存在。就新疆而言，天山、昆仑山、阿尔金山腹地以牧猎为主要生产方式的那部分维吾尔人的音乐，信奉着藏传佛教的那部分柯尔克孜人的音乐，操突厥语族语言的那部分蒙古人的音

乐……，对我们来说，至今都还是一个尚未解开的谜团。维吾尔族、回族的伊斯兰教礼仪音乐，维吾尔族、哈萨克族、柯尔克孜族、锡伯族、达斡尔族的原始崇拜礼仪音乐……，被我们揭开的只是帷幕的一角。今年，我在申报“维吾尔木卡姆”为“人类口头与非物质文化遗产代表作”的工作过程中，两次深入南部新疆喀什和东部新疆哈密、吐鲁番等维吾尔族聚居区，每到一地，都能听到从未听到过的传统音乐乐曲，好似深埋于黄沙中偶见闪烁的沙金……，这使我深感传统音乐文化瀚海之深邃无垠，深感对“口头与非物质文化遗产的保护与传承”确应是人类共同的责任。

再者，上文所及民族音乐学的观念和方法在集成、志书的编纂工作中是一步又一步、一部分人又一部分人地被接受的。在集成、志书的某些卷本或某些部类中，单纯采集音响、记录唱词的老工作方式依然存在，有一些甚至音响都不齐全。另，由于技术条件的限制，以往所积累的音、像资料大都为模拟信号，面临着消磁毁坏的危险。这些，都需要我们去做许多补救甚至重新采录的工作。

总而言之，面对着我国各民族丰富多彩的传统文化资源，面对着新形势下新的要求，我们仍然要保持集成志书编纂过程中那种吃苦耐劳的精神，坚守“要想穷，搞集成”的志向与境界，继续深入到群山腹地、大漠深处，为中华民族传统音乐文化的传承，为中国民族音乐学学科建设的发展付出更多的艰辛。

谨议《中国民族民间文艺集成志书》 成果的得失和综合开发利用

李来璋

自 20 世纪 70 年代末至 21 世纪初，在我国各省、市、自治区全面开展的各项“艺术集成”工作中，其涉及地域之广阔，人员之众多，工程之浩繁，规模之巨大，品种之齐全，成果之丰硕，都堪称亘古及今之壮举。

目前，全国各省、市、自治区《集成》卷本的出版和最后审定工作已近尾声。当我们徐徐展开这数百卷巨著时，犹如一条漫延在神州大地上的文艺万里长城矗立在世人面前。它熔文献性、史料性、学术性、实用性于一炉，由无数民族民间艺人和文艺工作者的智慧和血汗浇铸而成。它闪烁着中华民族异彩纷呈的文化艺术的灿烂光辉，令人感奋、动容。

高尔基曾说过：“一个民间艺人的去世，相当于一座小型博物馆的毁灭。”我们这些从事“艺术集成”工作的人，都深切地懂得“人在艺在，人去艺亡”的道理。那些尚未见诸文字记载而只蕴藏在广大民族民间艺人身上的原生态文化艺术，是不可再生的宝贵资源。从这种特定意义上来讲，在我国所开展的各项艺术集成工作也是一种抢救性质的工作，目前已结出硕果。它不仅包括已出版和即将出版的各种精选的集成卷本，还包括由于各种原因被筛选下来或暂时无法入卷的各种宝贵的一二手资料。这除了依托于各种文化背景下的声、像、文、曲、图和各种文史、民俗等方面的资料外，还有各种现场采访的录音、录像、手记，编辑整理过程中的各种方法、经验和未经发表的研究成果等等。

从继承和弘扬中华民族文化传统的角度上来看，我们现在的集成编纂和出版工作，只是“万里长征走完了第一步”，尚有很多后续工作需加速进行。为使有关的后续工作得以有效地实施，就有必要对已有的“集成”成果的得失或缺憾以及今后的综合开发利用和研究工作，进行一番全面而又仔细的商讨和筹划。

多年来，笔者一直是主要从事中国民族民间器乐曲的集成编纂工作。故下面所谈，只是一隅之见，谨供参考。

一、《集成》成果的得与失

这次在全国已开展 25 年来的各项“艺术集成”工作，是一项宏大的综合性的系统工程。在抢救、挖掘和继承中华民族传统文化方面所取得的斐然成就是多方面的。兹将其简要地归纳为如下五点。

（一）抢救、挖掘、整理出了我国各相关文艺部类的现实蕴藏，大体上查清了现存的“家底”，并且是以声、像、文、曲、图等多层面的艺术形式呈现在世人面前；

（二）促进了一些文学艺术品种的进一步开发和利用，同时也挽救、保护了一些濒于灭绝的民族民间文艺形式，并使其焕发出了青春的活力；

（三）培养了一批钟情于民族民间文艺研究和传播工作的文艺骨干人才，使他们为我国相关文学艺术门类的科研队伍增添了新生力量；

（四）涌现了一批具有较高学术价值的科研成果，为沉闷的学界带来了一种清新活泼的气象；

（五）加强了我国一些相关文学艺术学科的基础建设，并为一些新学科的创建奠定了基础。

以上这些成果都是显而易见，人所共知的事实，故不详述。下面主要谈谈《集成》工作中存在的一些问题和缺憾，即所失之处。

（一）我们知道，各种艺术品种，诸如各歌种、乐种、剧种、曲种、舞种等等的形成、传播和现在的分布状况等，往往是跨地区的一种文化事象。它受地理、气候、生产和生活方式、民族、语言和

人文习俗等诸因素的制约。其分布和流传区域，与我国现有的行政区划并不是完全等同的一个范畴和概念。而我们现在所进行的各项文艺集成工作，则碍于资金、人力、物力和行政领导等诸因素的制约，不得不以现有的行政区域来分头组织进行的，这就难免对跨越现有行政区域存在的一些文学艺术品种造成人为的割裂和重叠现象。虽然，重叠现象本身可以说明其流布状况，但却缺乏一种统一的疏理和总体照应。况且，因各地实施此项工程的人员素质、眼光和好恶等的不同，会造成一些见仁见智的情况，甚至还会产生一些歧义乃至偏见。这是我们组织实施这次集成工作上的一个先天性的缺憾。虽然，在《集成》工作初期，全国《艺术集成》办公室为此曾对某些分布广泛的曲种、剧种、乐种等召开过一些协调性质的座谈会和研讨会，但从最终的实际情况来看，也并未能完全修补和弥合这种先天不足的硬伤。

（二）从最基础的普查工作上来看，由于各种原因，个别地方行动迟缓，措施不力，从而导致一些著名艺人和蕴藏在他们身上的精湛艺术悄然而逝，以至造成不可挽回的损失。再如，由于一些具体工作人员，或因杂事缠身，或因工作不够深入细致，甚至采取一种敷衍了事的态度，而造成漏登、漏记的现象，也是时有耳闻的。虽然这些并不是普遍存在的一个问题。但是，如把这些个案累计起来，也将是一件不可小觑的憾事。

（三）采录是在普查基础上所做的一种收集工作。如果不采取一种“拿来主义”的态度，进行全面地采集和收录，也会在一些具体工作人员挑剔的目光中，或是怠慢、轻薄的态度中，造成一些不可挽回的闪失和疏漏。另外，在采录中，由于缺乏从史学、社会学、民俗学、语言学、传播学等大的文化背景下的总体关照，以及对形态学、乐律学、宫调方面，乃至艺诀、技法、乐器、乐谱等诸方面认真细致地采访和调查，也会给其后的整理和撰写工作带来很多不便和缺憾。再者，由于采录器材设备落后，也会造成录音、录像质量的低劣，有些甚至不能用。进而会出现一种“缺垄断条”的现象。

（四）在记录整理和编纂方面，也存在一些缺欠和不足。如在乐谱的记录上，还存在着记谱过于简陋和音谱不同步的问题；对一些

特殊的技法和艺术处理，往往也漏而不标；对乐曲调式、调性的认定上也有个别不当之处；在乐曲的后面还缺乏必要的说明性文字；对入卷乐曲的誊抄缺乏仔细的校对，往往也会造成个别重复或遗失的情况。加之已出版的各省《集成》卷本中没能附上有关音像方面的原始磁（光）盘，从而缺少了与谱（字）面的参比对照和对其原始风貌的一种立体感受和审视。这不能不是一大憾事。

（五）限于《集成》卷本的容量，各地还有一定数量的成果被筛选下来。由于从编辑到审稿、定稿历时过程较长（有的甚至要进行四五次乃至十余次的返工修改），那些被搁置一旁的资料，有的出现无序堆放或散失现象；有的音像资料由于保存条件的限制，出现了磁带粘边、发霉和消磁等情况，从而也造成了一些不可再生的损失。

（六）从集成人员的稳定性方面来看，由于各种原因，有些个别地区从事集成的工作人员，尤其是主要编纂成员出现频繁变换的情况，从而导致了工作衔接不上或不顺，一些资料（特别是一手资料）也随之流失。等到“重打锣鼓另开张”的时候，已经时过境迁，也就只好做些补救工作了。

（七）在《集成》工作中曾遇到了大量的学术性和技术性难题。虽然各集成编辑部就一些共性问题，通过各种形式进行过一些磋商和研讨，并做出一些相应的规定，但仍有一些在短期内暂时无法解决的问题，从而造成一些缺憾。比如器乐曲集成中的乐曲名称问题，不仅存在不少同名异曲、同曲异名的情况，而且由于语言和文化素养等原因，在民间艺人的口头传承过程中，出现了很多一时考辨不清的名称。如将《骂玉郎》写成《蚂蚁郎子》；将《小麦子》与（说）成《小卖子》、《卖子》、《妹子》、《筱梅子》、《迷子》、《糜子》等等，将《玉娥郎》写（说）成《一窝郎》、《一窝狼》、《鱼卧浪》；将《一条龙》中的《水龙吟》叫做《小龙尾》、《龙尾子》、《龙玉》或《龙峪》等等。类似这些问题，有的弄清了，或予纠正，或加注说明。但还有不少没有搞清的，便只好混杂在《集成》卷本中了。再如，在音乐集成中所涉及到的宫调问题、乐律问题、古谱问题等等，还有待今后进一步地识别和研究。

(八) 关于保护和利用《集成》成果方面也存在一些问题。首先,文化部门和相关媒体对《集成》成果宣传和推介的力度不够,资金设备的投入不足。这与舞台表演和各种大奖赛方面的红火局面形成了鲜明地对照。其次,有一些地方将一些获得新生的民族民间艺术纳入到旅游业中去,一些人急功近利,为了商业目的,将一些原生态的民间艺术进行附会、夸张乃至随意乱改,使其走样变形。个别人为了招徕国内外游人,还违心地进行一些失实的宣传和误导。再者,对参与《集成》的工作人员,特别是主要编纂人员,未能及时有效地组织利用起来,以发挥他们的余热。要知道,这些人往往都是一部“活档案”。他们知道事情的来龙去脉,也了解其中的未尽事宜。要使已出版的《集成》卷本和未发表的各种资料真正变得鲜活起来,就必须有这些人的直接参与才行。况且这些人在长期的《集成》工作中积累了很多经验和财富,还有很多科研方面的“副产品”。目前这些人大多年事已高,有的已默然谢世,如果不尽快加强对这些人员的抢救、保护和利用,那将是人才资源的一大浪费。

二、《集成》成果的综合开发利用

关于《集成》成果的开发利用和综合研究,从中央到地方已陆续着手进行了一些工作。下面只简略地提出几点想法和建议。

(一) 尽快将各地未经刊用的各种《集成》成果收集起来,进行分类归档。对其音像资料采用最先进的技术设备进行复制,一方面做好永久性保存,另一方面将其补附到已经出版发行的各《集成》卷本中去。同时还要加强和拓宽现有《集成》成果向国内外宣传和推介的力度和广度。

(二) 尽快研究制定对各地各种原生态的文化艺术进行有效保护的措施,并通过立法,使其得到健康发展。

(三) 组织中央和地方的专家学者(一定要有参与过《集成》工作的人员参加),在现有成果基础上,打破现有行政区划的界限,按歌种、乐种、剧种、曲种、舞种等进行综合整理,分析研究和加工编辑,经审核后,将其出版发行,并将其推广到各专业艺术院校

和团体的教学实践中去。

（四）各地区亦应尽快组织人力，在现有成果的基础上，编写好各相关文艺门类的“乡土教材”，并使其进入学校课堂，从而加强对学生进行传统文化艺术的宣传教育。对各地有特色的民族民间艺术形式，亦应有计划地组织好培训工作，使其得到传承和发展。

（五）注重和加强关于传统文化艺术方面科研队伍的重组和建设，并侧重对青年人才的培养，尽快地使他们脱颖而出。同时组织开展各种专题性研究和比较研究，以加强和完善各相关学科的建设 and 新兴学科的基础建设，为弘扬和传播中华民族优秀传统文化作出更大贡献。

编好《中国曲艺音乐集成》 为传统文化的保护和发展奠定基础

刘春曙

因地制宜 制定方案

编辑曲艺音乐集成，文化部、中国音协、中国曲协已于1984年6月联合发出编辑工作方案，对编辑方针、收集范围以及录音、录像、记谱、译谱、概述、释文、注释、照片、图表、体例等等，都有了比较明确的要求。省卷如何根据自身的特点，制定相应的编辑方案和编纂体例。下面谈谈我们的几点做法：

一、一个方针

我们在编纂省卷时，提出了“真实、准确、完整”六个字作为指导思想；真实：即如实反映我省曲艺音乐的历史和现状，对一些有争议的问题，采取求同存异的做法，不把编辑的观点强加于人；准确：首先要防止出错误，不要把非曲艺音乐的东西编入；其次对记谱要求准确，避免“一点”之差，因为“一点”之差，有可能是相差两个八度；完整：这带有“范围广、品种全”的含义。该收入省卷的，力求不要遗漏，否则我们的“文化长城”就少了一块砖。

二、四条标准

四条标准指的是如何界定曲艺音乐的标准。

什么是曲艺：“曲艺”二字从内涵到外延都是比较模糊而难以界定的，在我国的文献、志书上未见有曲艺的称谓，都是直接命名的，

如变文、诸宫调、唱赚、鼓子词等等。而曲艺一词，初见于1949年第一次文代会成立“中华全国曲艺改进会筹备委员会”的称谓中。曲艺不仅是“唱曲之艺”，其中包括：有唱有说、有唱不说、有说不唱三种。曲艺音乐应具有以下特点：

1. 有本曲种特有的曲牌或板式，有自己的润腔方式和演唱风格（同一曲牌与戏曲、民歌演唱风格有所不同）。

2. 曲艺音乐富有叙事性的特点，大多是用来演唱长篇故事或某个故事的选曲（散曲），并保留着一些传统曲目，很少有即兴演唱，这就是与民歌中的山歌、褒歌、盘诗不同之处。

3. 曲艺说唱往往带有一些动作——表演程式和道具，以叙事为主、代言为辅。具有“一人多角”的特点，也有分角色的折唱（戏曲清唱、南音、十番八乐、伢唱都有类似特点）。

4. 大都有职业或半职业的艺人、娱人性强，不同于民歌以自娱为主。音乐和故事都有较强的传承性（有师传关系），有的曲种尚有不同的流派（主要是地区的流派）。

三、五个关系

在编辑过程中，我们注意处理好五个方面的关系。

1. 省卷与地、市分卷的关系

（1）首先是资料方面的交流。共和国成立以来，我们积累了比较丰富的资料，虽经“文革”，但个人保存的资料尚无重大损失，而地、市从事此项工作的人员大都更换，资料散失较厉害。因此，将我们的资料全盘提供给他们请他们补充、修改，这是编好省卷的关键（如对闽西竹板歌、漳州锦歌、莆田十番八乐、宁德嘭嘭鼓等，我们就是这样做的）。

（2）结合地、市活动开展工作。如厦门市为欢迎美国友好城市的朋友，而进行南乐演出时，我们便借机去采访；在漳州，我们也是利用公园演唱活动进行采访的。

（3）我们的编辑人员深入各地基层，直接采访艺人，并把采访来的资料留给他们一套。有困难的我们还帮助记谱（如福州评话、伢唱、唢呐等），使他们感到我们是去帮忙，而不是去“讨债”（要稿子）的。

(4) 省卷编辑人员与各地撰稿人的关系是合作的伙伴，是互相支持和帮助的关系。特别注意“无偿”的协助，绝对不能损害他们的利益。

2. 处理好跨种属和跨地区的关系

(1) 跨种属是福建曲艺音乐的一大特点，它既有“一树双花”也有“一树多花”的。其中曲艺音乐和戏曲音乐的交叉最为突出，如伢唱、飏歌与闽剧，十番八乐与莆仙戏，南音与梨园戏、高甲戏，芗曲说唱、大广弦说唱与芗剧，南词与南词戏；此外，还有锦歌与民间小调，曲艺音乐与器乐曲、宗教音乐也有千丝万缕的关系。如何对这些交叉进行抽丝剥茧，找其主属关系，这就必须认真普查，在掌握大量资料的基础上，深入分析研究才能找出他们之间的同异，并突出其曲艺音乐本身的特色（其中包括：曲式结构、润腔方法、表现手段等等）。但目前仍旧作为该曲种的曲牌，不管是来自民歌、民间器乐器的，或者是衍变成为戏曲的，都在我们搜集范围之内。

(2) 跨地区的有南词，来自苏州滩簧。南平地区曾派人去联系，结果苏州已没有传统的南词；因此，我们便成为南词曲种的主要保存者。建瓯唱曲子来自浙江，结果那边也失传了。另外本省也有许多曲种是跨地区的，必须做好协调工作，做到主次分明，分工明确，既不遗漏又不重复。

3. 处理好传统和现代的关系

中国曲艺音乐集成编辑要求：“本集重点收集传统唱段和音乐曲牌”。传统这个概念，对曲艺音乐来说有个较大的伸缩性。如“旧瓶装新酒”怎么看，用传统曲调创腔怎么看，当然词是有传统和现代之分。我们的做法是重视传统，又不忽视现代，对现代的作品，只要是优秀的，有代表性的，我们都给予充分关注。如南音说唱《江姐》、锦歌说唱《破监记》、南词说唱《常青指路》，我们都将其收入。

4. 旧曲谱和新录音的关系

对这个问题我们要历史辩证地来看。历史上记录的同一曲牌唱腔，如果它是名艺人的遗响，或者是有研究价值的，我们都予以保

留，新录音作为近似录音处理。这一点在锦歌中反映比较突出。如果历史上的曲谱不是名艺人的遗响，又无研究价值，我们则用现在录音进行记录，做到音谱同步。

5. 处理好记谱中简与繁的关系

民间音乐记谱的简与繁，是个老话题。专家们根据自己的要求，提出各自看法。内行要简，因为他们只要有个框架便可自由润腔；而外行要繁，他们可依谱哼唱，否则就不知其中韵味。因此，我们在南音记谱方法采取一种适中的，都被大家接受并容易继承下来的记谱方法。

四、六个不漏

所谓六个不漏，指的是对一个曲种音乐的收集必须是全面的，力求反映其全貌。如主要曲目、主要滚门、主要曲牌、名曲、名艺人的唱腔，各种用途的曲调（如祭祀、祝寿等）都不要遗漏。

为了保证卷本的质量，应注意提高编辑人员的素质，既要有吃苦耐劳的奉献精神，又要有精通业务的过硬本领。

精雕细琢 质量为本

文艺集成是国家重点科研项目之一，被称为“文化长城”，是一种具有鲜明特色的地方艺术典籍，它上继千古，下传百世，如何真实准确地反映历史与现实，如何保证这部传世之作的质量，是每位编辑者义不容辞的责任。

《中国曲艺音乐集成·福建卷》，经省、市（地）、县各级编纂人员多年的辛勤耕耘，已于2001年10月出版，在编纂过程中我们是如何精益求精，提高卷本的质量，根据专家的意见，我们采取了如下几种做法：

一、把好政策关

曲艺音乐的基本唱腔和选段，其唱词均来自某个曲目，这些曲目既有传统的，也有现代的，它反映了封建社会、半封建半殖民地社会和社会主义社会某个历史阶段的史实，也必然带着历史的烙印。如何以历史唯物主义的观点来反映这些史实又不违反现行政策，这

就必须认真研究、严格把关。如建瓯唱曲子的传统书目《薛仁贵征东》，经专家指出：征东即征服当时的高丽国（今朝鲜），不符合现今国际关系的准则，我们立即将其删去。又如芗曲说唱的现代书目《骨肉情深》，内容是反映大陆渔民抢救台湾遇难渔船的感人事迹，表现了血浓于水的骨肉深情，是个很有意义的题材。但其中也有一些不大切合实际和与现行政策不符的内容，我们也予删去。

二、认真进行删减

《中国曲艺音乐集成·福建卷》共收入15个曲种，26个本子，320多万字；根据初审意见，总部建议删至200万字，出版上下两卷，如确实不好删减可删至280万字左右，出版上中下三卷。根据这一原则我们进行认真研究后，认为必须解决二个关系：一是精和全的关系，一是流行的曲子和有艺术价值曲子的关系。这方面我们采取省和各地结合的方法，先由各地提供删减的目录，省编辑部再根据品种全的原则进行精选。

三、用词、注释要准确

曲艺音乐中的唱词，属方言文学，其中有古代汉语、方言土语，还有一些同音通假的代用字，如“强企”、“刈吊”、“叵耐”，这些词汇在日常生活中已不再使用，应加以注释；对一些方言用字尽可能规范，或用比较能看得懂的字代替，如“值时”改成“底时”（何时）、“焦佐”改“焦躁”、“俩口年”改成“怎呢”。但修改时必须非常认真以免改错，如南音〔念月英〕曲中有一句，传统本子是“买绣买胭脂”，但在《南曲选集》中改成“买扇买胭脂”，这显然是不够恰当的。“绣”字有多种解释：（1）五彩俱备的绘图。《考工记·画绩》：“画绩之事……五彩备谓之绣。”（2）用丝绒或绣线在布帛上刺成花纹图像，如绣花，描龙绣凤。也指绣品，如湘绣、锦绣。（3）指绣有花纹的或刺绣所用品，如绣褥、绣帘。如此看来“绣”字就没有必要改成“扇”字。此外，“不会”两字就用合音字“𪛗”字代替，对一些难懂的方言词汇认真地加以注释：如“目滓”（眼泪）、“𪛗”（使人）、“佚佗”（玩耍）、“𪛗势”（貌丑）等。在方言注释中，同一个字在不同的地方其意思也不相同，如南音中的“𪛗”字，在〔无处棲止〕“𪛗但得”一句中是“姑且”的意思；在

〔为伊刘吊〕“怙谁人可补绽”一句中是“有”的意思，在〔因送歌嫂〕“怙叫恁有真心”一句中是“误”的意思。用词和注释是一项细致、复杂的工作，必须深入研究，认真对待。

四、标音必须细致

福建曲艺音乐，除了南词这种由外地传人的曲种是用蓝青官话演唱外，其余都是用当地方言演唱的，加以福建方言十分复杂，虽然闽南方言和福州方言有词典可依，但同一个字在不同地区、不同用处，其发音也不相同，何况目前尚没有词典的方言，其困难就可想而知了。福建许多方言用汉语拼音是无法表达的，还必须采用国际音标。现举南音的“叫字”为例：南音的“叫字”分“文、白、方、官、古、外”多种。就方言而言，南音演唱以泉州（今称鲤城区）方言为标准。但也不尽然，如“卜”应按惠安方音“bbón”来读；标音时更不能依照方言词典，因为方言词典是按厦门音来标音的。有些古读的字，在不同词汇中其读音也不相同，如“今”字，用于“今卜”读 dná，“今日”读 gim，“今旦”读 gin，gim gin 两音是已消亡的古音。

五、引用史籍记载应谨慎

曲艺属民间文艺，在官方文献和文人的笔记、诗词中鲜有记载，因此对一些史籍记载的引用应持谨慎态度，切不可简单地画等号。认为历史上的某段记载指的是现今的某个曲艺品种，或者以现在曲艺品种的表现形式去套古代某些记载。集成、志书要求史料翔实，不希望更多地加入撰稿者的推论或观点。因为历史跨度很大，又没有直接的文献记载，没有相同的唱词、曲谱印证，也没有代表性的艺人和表演形式，所以不宜随便认为古代所载的情况和现存的曲种有直接的、内在的联系。现举锦歌为例：在锦歌历史概况中，多篇文章都引用了《漳浦县志》：“县城区郊有‘弦歌堂’，系宋元符元年建。”弦歌一词最早见于《论语·阳货》：“子之武城，闻弦歌之声”。弦歌、弦诗和琴歌都是以琴瑟伴奏歌唱的形式。弦歌也指礼乐教化。《史记·儒林列传》：“高皇帝诛项籍，举兵围鲁，鲁中诸儒尚诵习礼乐，弦歌之音不绝，岂非圣人之遗化，好礼乐之国哉！”无论是“弦歌堂”还是石坊台“一方民社、百里弦歌”以及“百里弦歌路”，都只能作为文化背景，和锦歌并无直接的内在联系。还有一些

类似情况，这里就不一一列举了。

尊重史实 着力发展

编纂集成志书的任务也将近尾声了，再谈经验、方法，似乎有过时之感。现在最让人牵肠挂肚的是搜集出版这么多资料该怎么办，出路在哪里，有哪些问题须要提醒人们今后注意的。下面就谈些杂感。

一、对历史沿革、乐种归类及乐谱应持慎重态度

（一）对历史

福建省虽有丰富的民族民间音乐和漫长的历史衍变，但由于缺乏文献，在仅存可供借鉴的典籍中，直接对乐种进行记述的，更是凤毛麟角，某些典籍对史料有的辗转抄录，有的记述歧异，有的注释径庭，使编志者常常无籍可稽而疲于考订，无奈只得推理遐想，很容易把彼此毫无关联的艺术品种扯到一块。这不仅是对古人的不尊重，对后人也是个误导，提醒后来者对这些资料，既要重视，因为来之不易，它凝结了编者的许多心血；可是一定要独立思考，切不可盲从，把某些观点当成金科玉律。历史是前进的，认识也将随之不断深入。

（二）对乐种

乐种分类涉及多个学科，鉴于福建现存的艺术品种，常有跨种属和“相通”、“共用”的情况，这给分类带来了诸多问题，在编辑《中国曲艺音乐集成·福建卷》时，分类就有不够规范或无法规范之处，如：竹板歌、梆鼓咚是按乐器分类，而盲人走唱按演唱形式分类；按理说唱曲子和锦歌中的盲人走唱也应该归入盲人走唱，但并没归属盲人走唱；芗剧说唱与大广弦说唱就唱腔而言应合并为一类，但目前是分开的，南音该归入曲艺，还是器乐曲或戏曲，各有说法，这无疑是对现行分类法的一种挑战，这些问题都有待后人深入研究提出更科学的分类方法。对目前争议比较大的乐种，其归类希望慎之又慎，对无古代文献、乐谱、艺人、团体的艺术品种，千万不要与现有艺术品种勉强等同起来，如弦歌与锦歌有否直接关联，我们做了慎重考证。

（三）记谱

在我参与编纂的《中国民歌集成·福建卷》和《中国曲艺音乐集成·福建卷》中，所收入的曲谱应该说绝大部分是比较规范和准确的，但也有少部分是从建国以来各地所编的油印本上选录入卷的，由于记谱者的水平不一，其中难免有些不规范和不准确的地方，这都有待在研究中进一步核实。

二、树立正确观念

（一）如何对待传统，它和现代的关系是什么，如何保持艺术生态的平衡，把古与今，中与外，通俗与严肃进行合理的布局，这些都是值得有关领导去思考的。传统音乐应排在什么位置上，它是越来越被人重视还是越来越不被人重视，笔者不敢妄下断语。民间音乐一向被人轻视，这是不争的事实，俗语说：“天下有三丑，剃头、抬轿、吹鼓手”，鸦片战争打开封建时代闭关锁国的大门，人们在崇洋思想的指导下，怕洋人、崇拜洋人的思想可谓根深蒂固，民族民间音乐更是受到排斥。毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后，特别是建国以来民族民间音乐才普遍得到重视，在我省也是如此，但就我所接触的实际情况看，中央的决策及措施比省里有力，60年代初要不是编《中国民歌集成·福建卷》，何来历时三年多的全省民间音乐普查，近年来要不是编纂十大集成、志书，哪来的这么多编辑部和集成志书办公室，对民族遗产的继承发扬尚待列入有关领导的议事日程，书编完了，会不会把出版的书籍入库了事，这是人们所担心的。

（二）从人员配备情况看，60年代全省民间音乐普查时，省文化部门从各单位抽来的都是年轻力壮的精兵强将，其中有歌舞团、艺术馆、艺校，以及电台、部队搞理论作曲、作词、声乐的同志及录音技师。而现在组成编辑部的绝大多数是伏枥的老骥，人们不得不叹惜夕阳无限好，毕竟是近黄昏。为何参加编纂集成志书的年轻人如此之少，是不是领导部门和年轻人把编纂集成志书看成单纯的任务，而不是把它当做培养人才和学习的一种非常有效的方法，让年轻人深入实际掌握第一手材料是何等重要。通过编集成我们培养出一些研究人才，就是最好的例证。

三、资料的保存与开发

(一) 资料的保存是至关重要的,因为它是载体,没有它什么都谈不上,何况大部分资料是不可再生的,人们知道产生这些艺术品种的基础,随着社会的发展而逐渐削弱,甚至湮没,如劳动号子,随着机械化的发展,已很少见了,某些风俗歌曲,如哭嫁歌,随着移风易俗的开展已不复存在。漳州、泉州的盲人走唱随着老艺人的病、亡,也已绝迹。除了保存好现有的资料外,对尚能进行抢救,希望加快速度,万一抢救对象消失,将造成不可挽回的损失。

建议对一些音像(包括旧唱片)资料制成CD、VCD以便较久保存。

(二) 资料的开发

1. 希望成立开发中心而不是资料库

资料的开发,从某种意义讲,不亚于资料的保存,我们所搜集出版的资料大都产生在封建社会,经济基础是农耕的、分散的,从此产生的审美观与现代人们的审美观有着较大的差距。因此如何缩短这个差距,在传统与现代之间建起一座桥梁,使传统更好地为现代服务是十分重要的。江泽民在“三个代表”中提出“代表先进文化的前进方向”。笔者认为先进文化其重要一点,是在批判继承历史传统而又充分体现时代要求的文化,优秀的民族文化,是渊源于中华民族五千年文化史,又根植于有中国特色社会主义的实践,具有鲜明时代特征的文化。只有这样,我们的传统音乐才能立于民族之林,在世界乐坛上占有一席之地。

2. 希望对现有资料进行多学科、有计划有步骤的研究

可喜的是,近年来我省在民族音乐研究方面取得了较大的成绩,但按有计划有步骤进行的要求尚有些差距。首先对民族音乐的研究尚没有规划引导,大都是各自为政,更谈不上协作攻关。其次,有的是为了完成学位论文、为评职称的,并无心对福建民族音乐进行研究。其中当然有踏踏实实、深入细致、掌握第一手资料而写的佳作,但也有一些不够理想的文章。

3. 来自民间,回馈社会

我们的资料来自民间,但往往到我们这里之后便“刀枪入库”,

外人很难看到，如何把我们的成果转变为“生产力”，服务于社会，服务于人民，尽可能为需者提供资料，使更多人了解我省优秀的文化遗产。譬如在博物馆搞个展厅，让人参观。记得1990年笔者首次访问台湾时，在宜兰县文化中心戏剧馆，看到他们除展出史料、乐器、古谱、服装外，还在一张长桌上放着耳机和歌仔戏曲谱，观众可以随时拿起耳机和曲谱，边听边学。同时在投影机上不间断地放映歌仔戏剧目，这种做法也是可以借鉴的。

4. 为作者提供资料

新创作的音乐作品，要求民族化，希望有地方特色，但作者本人并不是研究民族音乐的，他们也不可能深入去做田野工作，但为了给作品增加一点“色彩”，只能采取“撒胡椒”的办法，抓一段音调融入作品之中，如体现闽南特色的听来听去离不开的63 6#4 3-62 75 6-。因此向他们提供第一手资料就显得十分重要，创新也是继承发扬传统的重要方面。

5. 多方交流

在信息发展的新世纪里，音乐交流必然增强，首先是闽台的交流，但随着加入WTO，国际交流也将随之频繁。除基础资料的交流外，也要重视研究方法，研究成果及研究人才的交流，培养一批对福建民族民间艺术有研究的人才也是十分必要的。有些资料可以用书信交流，也可以通过互联网进行交流。

拉拉杂杂谈了这些，错误之处，敬请指谬。

宏伟的工程 丰硕的成果

刘建昌

欣闻十大文艺集成志书在今年全部出版发行，我格外高兴。这是我国文艺领域内一件极为引人注目的大事，确实可喜可贺。这不仅表明我们对我国传统文化艺术遗产进行全面系统的整理工作已获得了极为丰硕的成果，也预示着今后在我国传统文化艺术的研究上将获得更加广泛而深入的发展，对于我国社会主义文化艺术的全面发展和建设必将产生不可估量的深远影响。

十大文艺集成志书是我国史无前例的、自上而下发动、组织和指导的一批十分浩大宏伟的工程，它按照现行省、自治区、直辖市，行政区划、分别设立地方卷进行编写，为此，国家成立了各个集成志书的总编辑部，并对每部集成和志书统一制定和规划了编辑体例，各地方卷按照其编辑体例编好后，由国家总编辑部审定统一出版。

在我国，2000多年前曾出现过《诗经》，但《诗经》只有15国（地区）的民歌，而且，当时只记录了歌词。今天的十大文艺集成志书，不仅有各民族各地区的民歌，而且有各民族各地区的器乐、曲艺、戏曲、舞蹈和故事、歌谣、谚语等民族民间文艺。所包括的地区，西起帕米尔高原，东达台湾岛，北至沙漠草原的内蒙古，南至亚热带的海南岛，共达30个省、市、自治区和56个民族，其范围之广，品种之多，是世所罕见的。其内容，不仅有歌词，而且有各个品种的曲谱、录音、录像、绘图、图片以及其历史和现状的综述与分述等，是音像齐全、图文并茂的极为精制的版本，其规模之大、内容之丰也是世所罕见的。

我国是一个具有悠久历史的多民族的文明古国。民族民间文艺，

是我国历代劳动人民在漫长的历史岁月中共同创造的文艺结晶。其品种多姿多彩，浩如烟海；其格调绚丽多姿，光彩夺目。为了更好地继承和发扬我国民族民间文艺的优秀传统，早在1979年7月，中华人民共和国文化部协同中国音协、中国剧协、中国曲协、中国舞协等单位，联合制定了《关于收集整理民族民间文化艺术遗产的总体规划》，并联合向全国各地下发了通知，要求各地把在当地流行的民歌、器乐、曲艺、戏曲、舞蹈以及故事、歌谣和谚语等，进行全面系统的收集整理并编辑出版。到1984年6月，经全国艺术科学规划领导小组的批准，这十大文艺集成志书都列入艺术学科的国家重点科研项目，可以说这是一项高瞻远瞩的具有战略意义的重大措施和宏伟规划。自此，在全国总编辑部的统一指导下，各省、市、自治区都先后成立了各个项目的地方卷编辑部，他们发动了各省、市、地县的各类文艺专家、学者和广大的文艺作者，进行了极为艰苦细致的普查，收集和编纂工作。为此，投入的财力之大和动用的人力之多都是前所未有的，直到2004年底已历时25个年头。

民族民间文艺，是人们最早用以传情达意的，它和广大人民群众的生活有着最为紧密的血肉联系。在漫长的历史进程中，它渗透到社会生活的各个领域，陪伴人们度过整个人生。在人生旅程的各个关键时刻，从出生、成人、恋爱、结婚，直至生老、病死以及丧葬，民族民间文艺几乎是不可或缺的内容。也正因它与人民生活的关系极为紧密，因此，它的普及面和流传面之广也是极为罕见的。在我国，无论是繁华的城镇，还是偏僻乡村；是深山老林，还是大漠草原……可以说，凡是有人类生活的地方，就不会没有民族民间文艺。其普及面和流传面所以如此之广，最根本的原因就在于它最真实、最直接地反映了人民群众的生活和思想感情，它是民族的心声。它以赤诚之心，歌唱欢乐，倾诉哀怨，鞭挞丑恶，颂扬善良，深深地表达了人民的意志和愿望。也正因为它反映的生活面极为广泛，因而就构成了我国民族民间文艺的另一显著特色，即其形式格外丰富，其品种多姿多态。这不仅为历代的专业文艺创作提供了取之不尽的丰盈宝藏，而在今天，对研究我国的文化艺术史，理解中国文化的基本特质，探索中华各族人民的传统心理结构、精神趋向

和美学思想都是值得珍视的宝贵资料。与此同时，建国以来，大量民族民间文艺，经过专业整理加工登上了国际舞台，博得了世界人民的高度赞赏，为祖国获得了极大的荣誉。

十大文艺集成志书是一批具有科学性、资料性、可读性与传世价值的重要文献，因为编纂是以历史唯物主义和实事求是的原则为指导的，这是集成志书真正具有科学性的根本保证。它的性质有别于史论著作，是以事实记述和曲谱实录展现民族民间歌曲、器乐、曲艺、戏曲，舞蹈等的历史和现状，并阐述有关的经验与教训。总结过去，指导现实，启迪未来是这批丛书的科学价值与历史作用。因而，它不仅在文艺领域内具有多方面的研究价值，同时对于民间诗学、民间美学、民俗学、社会学、语言学、历史学、民族学、人类学等方面都不同程度地提供了珍贵资料。因此，这批丛书的出版，不仅有极为深远的历史意义，而且有极大的现实意义。

我从1979年7月接到文化部和中國音協的聯合通知起就開始投入了這項工作，最先着手的是《中國民間歌曲集成·山西卷》。到1984年為了完成這批多卷本的浩大工程，山西省在原省音樂工作室的基礎上，組建了山西省音樂舞研究所，我出任了該所的第一任所長。20余年來，在國家總編輯部和山西黨政領導的大力支持和有力指導下，全所職工一致努力，艱苦奮戰，終於完成了十大文藝集成志書中的六大項目，即《中國民間歌曲集成·山西卷》、《中國民族民間器樂曲集成·山西卷》、《中國戲曲音樂集成·山西卷》、《中國曲藝音樂集成·山西卷》、《中國民族民間舞蹈集成·山西卷》和《中國曲藝志·山西卷》，一個編制僅30人的小所，20余年來能完成如此多的重大項目，實屬不易。20余年來我全身心地投入了這項工作，因此，感受特深。以山西而論，通過這項宏偉的工程，其收穫和成果是格外豐碩的。從總體看我認為主要的有下列幾個方面：

一、通過這項工程，科學而系統地收集、整理並積累了大量民歌、器樂、曲藝、戲曲和舞蹈的珍貴資料，從而在全國以至本省，建立起了較為完善的“資料寶庫”。這一“寶庫”不僅有各類藝術品種的歷史和現狀的文字綜述和分述，而且有與此相關的藝人小傳；不僅有各類唱腔、唱段和樂曲的歌詞和曲譜的實錄，而且有與此相

关的录音、录像与绘图和大量演出照片等。在我省科委的大力支持下，这些资料都通过现代科技手段得以完善地保存了下来。例如：大量录音带唯怕时间过长掉磁而失音，因而利用现代科技手段，把所有录音带都复制成“CD片”，这样就会将我们的祖先留给我们的这些珍贵遗产完好地留给我们的后人。因此，这是一项我们上对得起祖先，下十分有益于后人的大喜事，也是一项在我国当今文艺领域的最宏伟而完善的基础建设。

二、通过这项工程，发掘和抢救了不少传统的优秀文化艺术遗产。

1. 在民歌方面，过去只知山西是民歌之乡，号称为“民歌的海洋”。但这只是抽象的概念，山西到底有多少民歌？过去因没有进行过普查，因而并不知晓。通过这次较为细致的普查和收集，在三晋大地共收集了1.5万余首各类民歌，山西有如此之多的民歌是出乎我们的预料的。在这些民歌中，除大量的山歌、号子、小调与秧歌外，还发掘出不少较为古老的“民歌套曲”，这在我国各地的民歌中是极为少见的。例如离石一带的“弹唱”、兴县的“昆曲”和左权的“大腔”等，这些“套曲”都是根据曲目的需要，把较为古老的民歌加以组合与联缀而表现一个完整故事的声乐套曲。它和元代的“散套”相近，类似“民歌清唱剧”。如离石“弹唱”中最有代表性的曲目《审录》，所谓《审录》，就是戏曲中的《三堂会审》，在《审录》这套乐曲中，它用《老西调》、《太平调》、《桃花调》、《五花腔》、《步步紧》、《一串铃》、《西江月》等17首不同情调的明清小曲和地方小调，演唱了王金龙和苏三较为完整的爱情故事。其内容丰富，演唱形式活泼，音乐的乡土气息极为浓郁，颇有研究价值。面对如此众多的民歌，本着质量高、范围广、品种全的编纂原则，我们初选了2400余首民歌，并编印成册作为《山西卷》的初选稿，最后在这一初选稿的基础上，又精选了1370余首优秀民歌作为《山西卷》的定稿。这就是说，已出版的《中国民间歌曲集成·山西卷》只能反映山西民歌的基本概貌，要想了解山西民歌的全貌，只能到山西的“资料库”中来查找，这正是各省所以要建立“资料库”的重要性和必要性。

2. 在民族民间器乐和宗教音乐方面。山西是班社林立的鼓吹乐

故乡，又因著名佛教圣地五台山位于山西，因此，过去只知山西的鼓吹乐和五台山的佛教音乐极为丰富多彩，但丰富到什么程度？并不知晓。通过这次较为深入的普查、发掘和收集，在民族民间器乐和宗教音乐方面，都获得了极为丰硕的成果。在民间器乐方面，不仅有大量鼓吹乐和吹打乐，而且有大量极为优秀的锣鼓乐和丝竹乐，在宗教音乐方面，不仅较全面的发掘和收集了五台山的佛教音乐，而且还发掘和收集了大量的台外佛乐；同时，通过普查还发现，山西不仅有佛教音乐，道教音乐在山西也历史悠久，而且根深蒂固，因此山西又收集了大量的极为优秀的道教音乐。在民间器乐的“套曲”方面，过去只知有较为著名的晋北笙管乐套曲“八大套”和“大得胜”等，通过普查发现，山西不仅有晋北用笙管乐主奏的“八大套”，而且还有雁北用唢呐主奏的“八大套”。同时，还发掘和收集了道教音乐中的“六大套”和台外佛教音乐中的《白马驮经》等大量器乐“套曲”。这将极大地丰富了山西器乐曲集成的曲目，并提高了山西器乐的水平和质量。以上各种曲种和曲目，如不及时收集，都会随着老艺人的不断死亡而失传。因此，这是一项“抢救性”的重大举措，其意义十分深远。

与此同时，通过这次较为深入的普查，还有不少意外的收获。如：在河津县发现了一位盲艺人对自己说唱所用的乐器，称为“水琴”。经考证，这种“水琴”，实质上就是早在唐代出现的、我国第一代拉弦乐器“轧筝”；在平陆县陈子荣老先生和省博物馆高寿田老先生处，还发现了数台他们所收藏的唐代“古琴”，有一台还是唐代名琴“飞泉琴”，这台琴陈老先生捐献给了北京故宫博物院；1989年在山西长子县的东大关村，还发现了清嘉庆二十三年（1818）的民间古抄本《唐乐星图》，所谓“图”者即“法”也。那么《唐乐星图》，就是指在唐代形成的在民间举办“迎神赛社”活动时有关“礼乐”的“法规”。其中提到了其活动中所演奏的大量曲目，这些曲目大都是唐代大曲中的著名曲目；在五寨县还发现了清代著名琴师徐清山所编著的颇有美学价值的《古琴曲集》；此外，还发现了不少在各地散存的较为古老的“工尺谱”手抄本，如五台山的佛乐手抄本和台外“公主寺”的佛乐手抄本，阳高的道乐手抄本和鼓吹乐

手抄本等，这一系列的发现和收获，都将为我们的研究提供极为珍贵的资料。

3. 在曲艺、戏曲和舞蹈方面。山西是我国曲艺和戏曲的重要发祥地之一，并号称为“戏曲的摇篮”，这是因为山西有大量地上与地下的戏曲文物而得出的总体概念。但山西到底有多少剧种？多少曲种？多少舞蹈？由于过去没有进行过普查，因而并不知底。通过这次较为深入的普查，才基本上摸清了山西的曲艺、戏曲和舞蹈的家底。可以告诉大家，山西有39个地方曲种，52个地方剧种，234个民间舞种。一个省能有如此之多的剧种、曲种和舞种，这在全国也是较为少见的。同时，通过普查还发现了一些较为古老的戏曲品种，如流行于晋南一带的“锣鼓杂剧”，流行于晋北和雁北一带的“赛戏”，以及流行于晋东南一带“队戏”等。

三、通过这项工程，极大地弘扬了民族民间的传统文艺，活跃了文艺领域的学术空气，有力地促进了传统文艺的创作与创新。并培养和造就了大批理论和文艺人才。

1. 为了更有力地促进这项工作的开展，山西从省到各地、市、县，在普查与收集阶段，都分别举办过不少民歌、鼓吹乐、锣鼓乐、曲艺和小戏等演唱活动和比赛活动。通过这些活动，不仅活跃了山西人民的文化生活，而且极大地弘扬了三晋大地民族民间的传统文艺。例如：通过我们的宣传和推荐，那气吞山河的“威风锣鼓”和令人振奋的“太原锣鼓”不仅轰动了第三届全国“农运会”，而且震撼了1990年在北京举办的“亚运会”。从此，山西的锣鼓乐在全国名声大振，近年来在山西各地有不少“锣鼓乐队”都不时地应邀到全国各地以至世界各国进行助阵演出；名扬全国的“绛州鼓乐”，在1992年全国举办的“民族民间音乐舞蹈大赛”中，以一曲威武壮观的“秦王点兵”，获得了民乐比赛的大奖；此外，在忻州地区民歌会演中涌现出来的民歌手杨爱珍，在全国举办的“三民”大赛中，以一曲沁人心脾的《走西口》，获得了民歌比赛的大奖。为了搞好《集成》并进一步弘扬民族文艺，省音乐舞蹈研究所，又着手组建了“五台山佛教乐团”和“恒山道教乐团”。1989年，“五台山佛教乐团”应邀赴香港进行了公演。那古雅而纯真的佛乐，在“沙田大会

堂”一鸣惊人而轰动了香港，从而博得了香港听众和来自 20 余个国家的专家和学者们的一致赞扬；1992 年“五台山佛教乐团”又应邀赴英国参加了“国际民族音乐节”的演出，得到了欧洲音乐界的好评。总之，通过这一系列的活动，使山西的艺术精品和古雅乐种，在新的历史时期发出了新的光华和异彩。

2. 为有力地配合这项工作的开展，山西音乐舞蹈研究所，从一建所起就创办了《音乐舞蹈》专刊。该刊立足山西，放眼全国，十余年来发动了省内外的不少专家、学者和文艺工作者，撰写了百余篇有关山西的民歌、器乐、曲艺、戏曲以及佛、道音乐的探索性的理论文章，从而通过本刊培养和造就了一批初具规模的理论研究队伍。在这批队伍中，有不少同志正是通过他们从事这项工作的研究成果，被提升为研究员和副研究员的。理论研究的高涨，必然会唤起创新的热潮。1986 年全国举办了“新曲目曲艺大赛”，山西的“潞安大鼓”以一曲《醋为媒》在评奖中名列前茅；1989 年又举办了“长治杯全国曲艺比赛”，“潞安大鼓”又以新创的一曲《九月九》获得了创作、编曲和表演一等奖；同时，这一时期山西新编的优秀歌舞《元宵夜》和《小二黑结婚》，都在全国举办的两届“三民”大赛中获得了大奖。更可喜的是在 80 年代后期和 90 年代初期，山西省歌舞剧院，创演了号称为“三黄”的大型民族歌舞剧。所谓“三黄”，即：《黄河儿女情》、《黄河一方土》与《黄河水长流》。这三台歌舞的陆续上演，轰动了全国。广大观众赞不绝口，好评如潮。在各类报纸和座谈会上，全国的许多著名专家都给予了高度的评价，并被公认为是继《丝路花雨》后，中国歌舞艺术的第二个高峰。特别是《黄河儿女情》，1988 年获龙年全国文艺节目展播一等奖，1991 年获全国第二届文艺创作金牌奖，1992 年又获文化部的文华奖。这些歌舞都是在深入开展民歌与“民舞”《集成》的大背景下产生的。同时，也是在这两个《集成》编辑部的大力协助下产生的，其所用的歌和舞都是以山西民歌与民舞为基调而加以创新和发展的。可以说，这正是山西的艺术家们这些年来热爱民歌、“民舞”，学习民歌、“民舞”和研究民歌、“民舞”的可喜结晶。

此外，通过这项工程，我们还查找和摸清了千百年来我们的祖先为我们留下的有关各类艺术品种的文字记载大量文物和史料，并

把这些有关的历史记载和文物史料，都按历史顺序分别列入了各个卷本。总之，通过这项工程，我们基本上摸清了我们的祖先为我们留下的文艺家底，并把这些遗产和家底科学、系统而全面地留给了后人。按佛教的话说，这确实是一件“功德无量”的大好事。在此，我要向所有投入这项工程的民间艺人，佛、道乐师、各类专家、学者和广大文艺工作者以及支持和指导这项工作的中央和地方的各级领导，致以崇高的敬意和深切的谢意，因为这是他们共同劳动的结晶，并还特别对为此项工程而付出了宝贵生命的同志致以深沉的悼念。

我们也要创造历史

——陕西文艺集成工作的评述

李世斌

一、历史创作了我们

陕西省位居黄河中游“母亲”的怀抱，是中华民族文化的摇篮。

陕西人最引以自豪的是什么？是历史。设想如果没有轩辕黄帝发明文字、算数、音乐等，如果没有玄奘西天取经，如果没有张骞始通西域，如果没有司马迁撰书《史记》，如果没有秦始皇兵马俑……等等，总之如果没有历史文明，没有千百年来的先贤祖辈的伟大创造和奉献，就没有我们今人的享有和自豪。今天的陕西，其所以号称文化大省，今天的西安，其所以号称文化古都，皆因历史为我们积淀了浓厚的底蕴，皆因三秦人民不断继承和发扬了创造文明的优良传统，从而使传统文化赋予陕西以浓重的地方特色，使革命文化为陕西建树了独具的优势，并以此推动和导向了陕西文化发展的总趋势。

陕西之所以特别，是其纵横古今的一条文化长河，融会了两个源头：一是悠久而又璀璨的传统文化，一是在革命斗争中产生的革命文化，二者构成陕西文化的传统。这个传统不仅对陕西，而且对全国的文化产生了深远的影响。

我们也要创造历史。

历史创造了我们，我们也创造历史。这既是一种意识，也是一种下意识。求生存、求发展，是远古人类和现代人类的共同，是创造和改善生态环境的内动力，是推动社会发展和人类自身进化的永

不衰竭的能源。

从下意识到有意识，从不自觉到自觉，从本能的追求变成一种理性的创造，进而形成一种历史使命感、责任感的职责意识，并为之奋斗、终生奉献的人们，一代又一代传递着创造历史的接力棒，在人类文明的跑道上不懈地奋进。

作为中华民族文化摇篮的三秦儿女们，自然地在创造整个民族文化的同时，也为创造三秦文化，建立了不朽的功勋，而且形成了代代因袭的优良传统。

早在第二次国内革命战争时期，延安鲁艺的文艺工作者们，在1942年毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后的鼓动下，在创作了大量新文艺作品诸如《白毛女》、《兄妹开荒》、《黄河大合唱》等作品的同时，就有组织地开展了规模较大的民族民间音乐采风活动，先后编印出版了《陕甘宁老根据地民歌选》、《陕南民歌选》、《陕西民间歌曲资料》等音乐专辑。

从延安鲁艺时期至“文化大革命”以前约30年间，我们陕西的民间音乐采风活动，虽然是零散的、时断时续的，但为抢救、整理民间音乐遗产，繁荣民族文化事业，对以后的民族文化事业的发展产生了积极而深远的影响。尤其是1937年至1945年间，许多老前辈、老音乐工作者如吕骥、马可、安波、李劫夫、周巍峙、李焕之、贺敬之、关鹤童、刘炽等，在当年陕北采风活动中作出了巨大贡献，为以后音乐集成工作打下了坚实的基础。

1979年，中华人民共和国文化部、中国音乐家协会联合制定了《收集整理我国民族音乐遗产规划》，在全国范围内有计划有步骤地开展了全面普查、收集、编辑出版四部音乐集成，同时，相继又纳入了《中国民族民间舞蹈集成》、《中国戏曲志》、《中国曲艺志》以及三部民间文学集成。这十部集成、志书的地方卷，计5亿字的版本规模。它是56个民族几千年来共同创造的光辉灿烂的民族文化之集大成，是我国社会主义精神文明建设的壮举，数以万计的文艺工作者参与了这项“修筑民族文化长城”工程。陕西的“文化长城”工程始终在省委、省政府的关心下，在陕西省文化厅和陕西省艺术科学规划领导小组的领导与组织下，上有全国艺术科学规划领导小

组、规划办、总编辑部的具体指导和帮助，下有全省十个地市文化主管部门和广大文艺工作者积极支持和参与，从而取得显著成果。截止1999年，已先后出版六部：

《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》（1992年）

《中国民族民间舞蹈集成·陕西卷》（1993年）

《中国民间歌曲集成·陕西卷》（1994年）

《中国戏曲志·陕西卷》（1995年）

《中国曲艺音乐集成·陕西卷》（1995年）

《中国民间故事集成·陕西卷》（1996年）

《中国谚语集成·陕西卷》业已通过终审，现正在排印之中，《中国歌谣集成·陕西卷》尚待终审；《中国戏曲音乐集成·陕西卷》和《中国曲艺志·陕西卷》按计划当在今年完成初审。

根据全国艺术科学规划领导小组办公室的统计表明，我省的文艺集成志书的编纂出版工作在全国名列前茅，得到上级有关领导和专家们的称誉。如在《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》终审定稿会上，全国编委及许多专家、学者们对《陕西卷》给予充分肯定。认为《陕西卷》既符合编辑体例，又符合陕西实际，还具有创造性。分类较为准确、科学，版本结构合理，充分体现了陕西的优势；记谱比较准确，符合规范要求；文字简明精练，行文流畅，文风统一，逻辑清晰，层次分明。音、谱、图、文、像，均符合编辑方案，达到了“质量高、范围广、品种全”和“学术性、史料性、实用性”的总要求。周巍峙同志说：“每一个地方卷实质上就是国家卷，要编出我们当代的最高水平，《陕西卷》在这方面做出了成绩，他们不仅走在前面了，编辑质量也上去了。”编委们普遍认为：通过审读《陕西卷》，不单是学到了很多专业知识，还应该学习《陕西卷》的同志们如何做人，《陕西卷》编辑部踏踏实实、勤勤恳恳地工作，“法制”观念很强，严格按照与国家签订的《议定书》和各次“会议纪要”办事，强调“法”的作用，这是很重要的一点。全国编委、副主编袁静芳同志深情感慨地题写了“陕西好”三个字，表白了她的总印象。总主编李凌同志在终审会上反复强调：“谋事在人，成事在天，事在人为。”陕西有三好：第一是陕西省文化厅对集成工作很关

心，很支持，有一个对集成工作抓得很紧、很实在的好厅长，这就是一个成事的“天”；第二是陕西卷编委会有一位身体力行、极为认真负责的好主编；第三是有一个团结、精干、和谐，积极奉献的好编辑班子。有了这三好，所以他们才能按时编出这个好本子。在《中国民间歌曲集成·陕西卷》终审定稿会上，民歌集成全国总主编吕骥同志，在审阅了《陕西卷》之后，在《艺术科学国家重点研究项目成果评审报告》中，签署了以下意见：

《陕西卷》是《中国民间歌曲集成》中属于重点卷本之一。不仅因为陕西是我国文化摇篮，轩辕黄帝就在这里活动，历史上有十多个王朝在此建都，而且更有多次人民起义在此发生；更重要的是在本世纪30年代以来，在中国共产党领导下组织的工农红军和革命政权，一直在困难情况下坚持到毛泽东、朱德同志领导的中央红军经过二万五千里长征到达陕北根据地与当地红军会合，以后并以延安为中心建立起陕甘宁边区根据地（后改为解放区），领导了全国的抗日战争、解放战争，一直到从国民党手中解放延安后，党中央始迁到河北西柏坡。在这期间，人民生活发生了天翻地覆地的变化，各时期产生了许多具有重要历史价值的新民歌。

《陕西卷》的编成，经过遍及全省的普查，收集到一些珍贵的几乎快要佚亡的民歌，又经过反复精细挑选，做到了符合“品种全、范围广、质量高”的要求。概述、分述、释文等文字部分，也经过多次研究修改，使这个卷本无论从历史价值、文献价值、学术价值（包括民俗价值）等方面，都达到了较高水平。

吕老对民歌《陕西卷》的评价，不仅是对《中国民间歌曲集成·陕西卷》本身的肯定，也是对陕西音乐文化的高度评价，同时也是对为陕西的传统文化和革命音乐文化作出贡献的文艺工作者们的称赞。

1988年，在北京人民大会堂隆重召开的“全国文艺集成志书工作首届表彰会”上，陕西代表李世斌、李开方出席大会并接受大会颁奖。计有获先进工作者奖7人，荣誉奖9人，纪念奖170人。1997年，在北京召开的“全国文艺集成志书工作暨成果表彰大会”上，陕西代表叶增宽、雷达、李世斌三人出席了表彰大会，并接受颁奖。《陕西卷》获文化部“编纂成果集体奖”七个（民器、民歌、民舞、曲艺音乐、戏曲志、民间故事、谚语）；获文化部“编纂成果奖”的有7人；获全国艺术科学规划领导小组“编纂成果一等奖”的有14人；获全国艺术科学规划领导小组“编纂成果二等奖”的有21人；获文化部“组织个人奖”的有2人；陕西省文化厅和陕西省民间文艺家协会获文化部“组织奖”。

获奖者毕竟是少数，是陕西参与修筑“文化长城”工程中，数以千计的文艺集成大军中的代表，他们代表陕西人在创造历史的进程中，留下了一尊璀璨的丰碑。

文艺集成志书的《陕西卷》，是在十倍、数十倍的原始资料中，通过自下而上的层层筛选、精心研究编纂而成的。十部文艺集成志书全部出版，即为洋洋大观的1500万字的宏伟巨著。这在陕西文艺史上恐怕是绝无仅有的盛事，是空前的壮举！然而实际所取得的成果还远远不止于此。

通过对全省范围的广泛普查、采录，发现了丰富的歌种、乐种、舞种、曲种、剧种和民间文学品种，摸清了我省的各类艺术品种的分布和生存状态。发现和抢救了大量弥足珍贵的艺术文物，保存了大量历史文献、图片、音响和录像资料，形成了新时期艺术资源的新积累。据不完全统计，共收集、编印各种资料698册，录音1903小时，录像143小时，照片11750幅，各种图片4510幅。

如此丰厚的艺术资料积累，这在陕西不仅是空前的，也是绝无仅有的。拥有大量原生性艺术标本，为我们的艺术理论研究工作奠定了坚实的基础。在“抓集成、促研究”的指导思想激励下，集成战线上的文艺工作者，在这20年集成工作期间，先后自发地举办了不同规模、不同形式、不同主题的一系列学术研讨会18次（不含民间文学），撰写、发表论文800篇，约600万字，还出版了一批专

著，学术活动的开展，以及一大批研究论著的产生，是在集成工作进展同时，是在掌握了大量第一手原始资料的基础上的研究成果，反过来又以研究成果来推动集成工作，相互促进，相得益彰，从而有效地推动了集成工作积极开展和编撰质量、学术质量的提高。如长期以来对于流布于陕西境内的诸多声腔艺术品种，在类别归分及其界定原则上，专家们见仁见智，因之面对几个剧种的说法却拿不出科学的理论依据。针对这种长期困扰，省文化厅和省艺术科学规划领导小组于1988年5月，召开了由40多名音乐专家参加的“陕西地方戏曲剧种研讨会”，通过几十名专家充分研究论证，认定集成志书可按29个剧种独立编纂成卷。通过各种学术研讨活动，不但直接促进了集成工作，同时更重要的是培养和锻炼了一大批艺术研究人员，壮大了理论队伍。

在文艺集成工作的推动下，陕西文艺界的理论研究活动空前高涨，广大文艺工作者以勇敢无畏、大胆探索的勇气，向各个艺术领域进军，其涉足之广，开拓之深，造诣之高，堪称前所未有。其理论成果之丰，亦为史所罕见。为了进一步繁荣我省艺术研究事业，检阅新时期涌现出的艺术研究人才，展示新的艺术科研成果，表彰有成就的艺术科研工作者，陕西省文化厅、陕西省艺术科学规划领导小组联合，先后于1989年和1994年，分别举办了“陕西省第一届艺术科研成果评奖”和“陕西省第二届艺术科研成果评奖”。两届参评项目1000余件，囊括了戏剧、曲艺、音乐、舞蹈、美术、书法、雕塑、电影、电视、艺术理论、艺术管理、艺术教育、民间文学等各个文艺领域。获奖专著62部，论文近300篇。获文艺集成志书集体成果奖近300件，涉及优秀编撰奖获得者100余人；曾在国内各类评奖中获奖的优秀成果10部（篇）获荣誉奖。此外，还为陕西省艺术研究所前身——陕西省剧目工作室挖掘、整理、编印的《陕西传统剧目汇编》设立了“特别荣誉奖”。值得一提的是，这套《汇编》是从50年代起几代戏剧工作者经过30多年艰苦努力的结果，共采录了8000多个传统剧目。而编印成书的只有800个剧目、96卷（册）。还有7000多个剧目，尚待编印问世。仅此一项，该是何等壮观的财富！

特别令人感动、敬佩的是，我省戏剧家、老领导、原省文化局局长鱼汛同志，虽然鬓发苍苍，却退而不休，组联一批有识之士，编撰戏曲志《陕西卷》的同时，投身《陕西省戏剧志》丛书的编纂工作。鱼老主编的戏剧志工程，在中央和地方党政的关怀、支持下，经10多年的艰苦努力，共11卷本的省、市地卷，500多万字的精装巨著，业已全部出版面世，成为我省新时期艺术科苑的一尊丰碑而功盖古今。

二、历史多棱镜

20年来，陕西十部文艺集成、志书工程始终在文化厅直接领导和重视下，在全国艺术科学规划领导小组、规划办和总编辑部的帮助支持下，在克服重重困难、排除种种干扰的逆境中推向前进的。正如李凌总主编总结的“陕西有三好”：第一是有好领导。文化厅对集成工作很关心，很支持，有一个对集成工作抓得很紧、很实在的好厅长，这就是一个成事的“天”，谋事在人，成事在天。幸运的是鱼汛、李若冰、关鹤岩、霍绍亮、叶增宽、王小康等历任领导，以及艺术处、社文处、计财处、办公室等有关处室，都对集成工作给予全力支持，在人力、物力、财力方面给予必要保障。他们除做好领导、宣传、组织、协调工作外，还亲自参与集成编纂业务工作。如主管文艺集成、志书的副厅长、艺术科学规划领导小组副组长叶增宽，艺术处处长、规划办主任雷达同志，均参与多部集成志书的编辑业务工作。业务是专家，领导是内行。他们高瞻远瞩，对抢救祖国文化遗产怀有强烈的责任心和紧迫感，积极组织、宣传集成工作的重要战略意义，切实帮助基层解决诸多问题，热情投入集成志书编写和管理工作。叶增宽同志曾多次讲话中说：“在我任职期间，一定要完成十部文艺集成编写工作，为弘扬民族文艺、为三秦父老留下点东西，也不枉为官一场。”领导的重视，成为我们陕西文艺集成工作的优势，成为一种无形资产，成为一种精神财富——当同十部文艺集成志书一起，载入史册，光照千秋。

新时期的中国巨变，焕发了文艺界新老文艺工作者的极大热忱，

特别是经历过“文化大革命”的老专家、老文艺工作者，怀着强烈的历史使命感和对文艺事业的责任心，全身心投入我省“文化长城”的规划和实施。鱼汛、王依群、关鹤岩、刘恒之、叶增宽、高少峰、刘均平、关润娟、张定亚、马少亭、李开芳等分担各卷主编。

当初都未曾料想，一部地方卷从普查、收录、整理、加工、编纂，到全国初审、复审、终审定稿，竟要耗时10年左右！各个集成志书的结构不同，内容和形式不同，决定其工作方式和成卷过程不尽相同。

国家出版集成志书均以地方行政隶属的省（市、自治区）为立卷单位，因而一部地方卷实际就是国家卷，地方卷的质量水平必须达到国家规定的一系列学术、技术指标，必须按全国总体结构统一体例规范等要求，经过全国编委会初审、复审、终审，三审定稿；必须达到“质量高、范围广、品种全”的总要求和具有学术性、史料性、实用性的价值标准，故而地方卷的成卷过程是一宗大型学术活动的过程，是一个十分严谨、缜密，兢兢业业，一丝不苟的工作过程，也是工作量以及工作难度最大和不断地解决“老革命碰到新问题”的过程。诸如乐种分类问题、记谱规范问题等等，古今中外从来没有过权威性的科学而又符合中国国情的“定规”，而在文艺集成志书中则必须在总体上达到全国各省（市、自治区）卷的原则统一和规范化。为了民器集成《陕西卷》能在宏观的高层次上起步，我们首先组织队伍，培训骨干，在落实省卷编辑人员的基础上，重视抓好基层组织建设，先后到安康、汉中、商洛、宝鸡、咸阳、渭南、延安、榆林、西安等地、市，发动群众，组织队伍，协助基层建立集成工作班子，落实业务人员；举办省、地各级业务骨干培训班十余次，学习研讨《编辑方案》和《记谱规范》，并结合实践演示，交流经验，相互促进，提高业务水平。同时，结合集成工作需要，省卷编辑部编发了集成工作简报15期，规划办创办了《艺术科苑》报14期，编印有关文史资料如《九宫大成南北词宫谱》、《工尺谱浅释》、《关西方言钩沉》、《民间礼俗音乐》等数十种、近千万字。为避免各种疏漏和失误，省卷编辑部同志多次赴陕南、陕北、关中30多个县乡进行补遗工作。如为考察稀有乐器民间曲项琵琶，

就走访了陕北十多个县，终于完成了曲项琵琶的音、谱、图、文的详尽考察报告，并在陕西师大声学研究所的支持下，进行了测音的定量分析，从而填补了我国器乐史上一项空白。为了廓清陕西音乐文化背景，我们先后在20多个县实地访查，查阅了10多个地方志，拍摄了大量音乐文物资料。在碑林博物馆的支持下，我们获得了极为珍贵的音乐文物照片——秦乐府钟。其所以珍贵，一是它改写了《乐府》始于汉代的历史，它是秦代即有《乐府》的实证；二是该乐府钟于1976年发现，遂于1997年佚失，因之该图照为绝版。为了某一种学术观点，我们往往要通过各种途径就教于专家学者，或是通过各种学术研讨会来研究解决。如为了“西安鼓乐”定名问题，有人主张定名“西安鼓乐”，有人主张用“长安古乐”。仅鼓古之争，就召开了整整两天、由10名专家参与的专题研讨会。经反复论证，终以“西安鼓乐”定名。诸如此等性质的正式学术研讨会和非正式的学术研讨活动知多少？谁也记不清了。令笔者难忘的是，因为记谱规范问题我和一位老专家发生争执，不料这位我很尊敬的长者居然拍案而起，惊天动地，声称辞职不干了（实际上从此我们成了真正的同道好友）！至于长期共事的编辑部同志之间，因学术之争，业务之争，乃至吵得鼻青脸肿，也就习以为常而不足为怪了。为什么？为的执著，为敬业而执著。现在想来，倒别是一番趣味令人心醉。

1986年以前，由文化部下拨给各省集成专项经费每部集成2万元，1986年以后，财政部发文集成经费由地方财政承担。由于地方财力不济，集成工作所遭遇的种种困扰，得由集成工作的参与者们的无私奉献精神、吃苦耐劳的勇气和毅力去克服。特别是在基层，许多地县文化馆不仅经费严重匮乏，而且没有专职音乐干部。“上边千条线，下边一根针”，千头万绪的工作就由一两个文化专干包揽，很累、很苦。陕北某县一音乐干部，因无钱买录音带，只是拿着一盘旧磁带下乡入户，登门采访录音，录完一盘再记谱，记谱完毕还用这盘磁带再重录音，再记谱……如此循环，最后跑遍全县的录音成果，却只有最后一盘录音带。此情此境，既可敬，又可悲。陕南某县一音乐干部在穷困山区采录民歌，白天跋山涉水赶路，天黑趁

农民歌手歇息进行采访，没有电灯，没有录音器材，就点燃松枝，借着微弱的光亮记谱。有时夜深找不到住宿，就钻柴草堆栖身。饿了吃口干粮，渴了喝口溪水，风餐露宿，却是意气风发，情志昂扬，这使人想起鲁迅“吃的是草，吐出的是牛奶”的拟喻。关中某县一女音乐干部，正当集成工作紧张时刻却患病住院了，她带着采录器具在病房记谱的“犯规”行动被医院禁止，她心急如焚，情急之下，竟戴着耳机躲在被窝里偷偷地听、偷偷地记，终于按时完成任务。何以如此执著？还是敬业、爱业所使。1983年安康县城遭遇特大洪水之际，地区群艺馆的音乐干部马绍谋同志，置自身安危于不顾，令其家人首先转移刚从乡下采录回来的集成资料，自己却在抢救的搏斗中被滔天洪水吞没，献出了宝贵的生命。人殁了，集成资料却被抢救出来了。洪水消退了，编辑部的同志化悲痛为力量，一边重建家园，一边继续投入集成工作。他们把淤泥浸蚀的录音带从盘里拉出来洗净、晾干，再装进盘里，继续录音、记谱。他们在写给省卷编辑部的信中说：“安康城虽然毁了，但我们的集成事业不能毁。我们保证按省上要求，按时完成集成任务……”省卷编辑部同志深受感动和鼓舞。1984年3月26日，我在石家庄召开《民器集成》全国第一次编辑工作会议上，向大会汇报情况，当提及马绍谋同志为抢救集成资料而献身的事迹时，坐在我身旁的中国音协主席吕驥同志（时任全国人大常委）当即提议：大会代表全体起立，向为集成工作献出宝贵生命的马绍谋同志，默哀三分钟。

20年间，集成工作战线的同志们含辛茹苦，兢兢业业，默默耕耘，从青壮年熬到中老年，从中老年熬到离退休。部分同志已经离开了集成战线，而方杰、王依群、张定亚、颜广兰、尚虹、耿万津等十多位同志，为修筑这项“文化长城”工程留下了血和汗的结晶，自己却永远告别了人世。

是的，盖凡成就一番大事业、大作为者，莫不付出许多个人牺牲，乃至生命的奉献。陕西的集成志书工作之所以走在全国的先进行列，是自省、地、县各级主管领导，到乡里民间的歌手、艺人，从省内各文艺单位，到个体的文艺工作者，在20年的文艺集成、志书工作中，都以不同方式给予了大力支持和鼓励。如果没有全社会

的广泛支持，陕西的集成志书工作绝不会有今天的成就。

与此相反的是，也有个别心地阴暗的领导，由于同僚之间的矛盾，该他主管的“集成”工作他不管，别的领导主管，他却恶意诋毁，甚至别人提及“集成”两个字，都要遭其当面指斥。可见其仇其恨，当是入骨三分吧？奇怪的是，当集成志书《陕西卷》陆续出版面世之际，他又一反常态，暗地策动属下发起抢班夺权的猛攻，搅得上下不宁。当然，他的阴谋是不会得逞的。也还有个别披着专家、学者外衣的领导，或出于武大郎开店的心理，抑或属酸葡萄现象，为了自己的学科研究称霸陕西，“打出潼关，打出国门”，“看看谁是英雄，谁是狗熊”，企图暗地搞垮集成队伍，散布“集成不是科研，要把承担多部集成志书的工作人员们，连和尚带庙从本单位撵出去”（如是，则可猴子称大王了）。当然，他的阴谋也没得逞。为什么？因为利令智昏，竟然忘了中国古训：得道多助，失道寡助。

一位对艺术社会学颇有研究的学者余秋雨曾著文《历史的暗角》，对这类人有个生动的描述：这群人物不是英雄豪杰，也未必是元凶巨恶。他们的社会地位可能极低，也可能很高。就文化程度论，他们可能是文盲，也可能是学者。很难说他们是好人坏人，但由于他们的存在，许多鲜明的历史形象渐渐变得瘫软、迷顿、暴躁；许多简单的历史事件一一变得混沌、暧昧、肮脏；许多祥和的人际关系慢慢变得紧张、尴尬、凶险；许多响亮的历史命题逐个变得黯淡、紊乱、荒唐。他们起到了如此巨大的作用，但他们并没有明确的政治主张，他们的全部所作所为并没有留下清楚的行为印记，他们绝不想对什么负责，而且也确实无法让他们负责。他们是一团驱之不散又不见痕迹的腐蚀之气，他们是一堆飘忽不定的声音和眉眼。你终于愤怒了，聚集起万钧雷霆准备轰击，没想到这些声音和眉眼也与你在一起愤怒，你突然失去了轰击的对象。……历史上许多钢铁浇船的政治家、军事家最终悲怆辞世的时候，最痛恨的不是自己明确的政敌和对手，而是曾经给过自己很腻耳的佳言和突变的脸色，最终还说不清是敌人还是朋友的那些人物。处于弥留之际的政治家和军事家死不瞑目，颤动的嘴唇艰难地吐出一个词汇：“小人……”小人可分为恶奴型、乞丐型、流氓型、文痞型四类。当前三类小人

获得了一种文化载体或文化面具，那就成了文痞型小人。这里，依然用余秋雨的话作结：我们死都不怕，还怕小人么？

修筑文化长城有几个苍蝇碰壁，不也是另一番乐趣吗？

三、历史的呼唤

十部文艺集成志书《陕西卷》业已出版7部，尚在编纂之中的其余3部不久即将面世。毫无疑问，它们将凝聚着无数三秦儿女的心血，载着厚重的民族文化积淀。然而受篇幅的局限，能够得以出版发行的内容却只占所收集资料中的极少部分，十倍甚至数十倍于集成志书的资料却被遗置成山。长此以往，佚损难免。特别是音响资料、录像资料等，其保存质量生命只有10年左右，而现在已经时过20年，高温天气和极简陋的存置设备，使磁带逐渐脱磁、变质，其音响质量消减，部分较早时期的录音带已不堪复用。这意味着：一、我们耗费巨大人力、物力、财力和时间，从最基层的农民艺人那里抢救来的第一手原始音响、音像资料，那些濒于失传、人死则艺亡的绝版资料，将在我们这一代人手中得而复失；二、在中国音乐史上、戏剧史上、舞蹈史上，都只有散见的各种文字记载而无音响、音像资料可供后人直面视听，所以中国音乐史是“哑巴音乐史”，中国戏剧史是“盲人戏剧史”。所以我们编演“唐代长安乐舞”须加一个“仿”字，“仿”的是否符合历史真实？谁也说不清。问题就在于古代还没有音像设备把他们录制保存下来。而现在已经有了可供利用的高科技音像设备，集成、志书其所以要求“音、谱、图、文、像”同步编纂，初衷即为了改变“哑巴音乐史”、“盲人戏剧史”的历史遗憾。

面对我们收录到的近2000盒（小时）音响和150小时的录像资料行将毁灭之灾，岂不痛惜！另外，还有收集的各种艺术资料照片1万多帧，绘图4500余幅，手抄文本700册，以及各种具有保存价值的编印资料，堆积如山。这些来之不易的大量资料，向我们提出了两个亟待解决的问题：

一、资料的完好保存。

二、资料的开发利用。

不保存，则无以利用；保存是前提，是基础。为此，笔者在通过社会调研和对北京几处重点艺术资料馆的实地考察的基础上，提出了保存和利用艺术资料的拟案，以陕西省艺术研究所名义，具文《关于建立“陕西省艺术资料馆”的请示报告》，附《陕西省艺术资料馆机构设置及编制草案》于1992年11月28日呈报文化厅及有关处室。十多年过去了，从未见文化厅过问。

面临将要留下得而复失的历史遗憾，如果我们认识不到，是悲哀；如果认识到了而不采取积极措施、设法补救，则是罪过。然而个人的努力是渺小的、无能为力的。历史在向我们呼唤，我们也绝不忍留下历史遗憾。我们只能呼吁政府、呼吁全社会的理解和支持，呼吁决策部门给予应有的重视。

着眼全国 立足四川 突出特色

——巴蜀文艺集成志书的学术成就和突破

幸晓峰 伍明实（执笔）

人类艺术的积淀，像永不停息的流水冲击着的沙粒，沉落在历史的长河中，不断堆积、留下遗迹。20 世纪末的后 20 年，一个伟大时代的艺术理论家们，开创了一个伟大的事业。自 1979 年中国文化部、中国音乐家协会联合发出《收集整理我国民族音乐遗产规划》，启动编纂 4 部民族音乐集成以来，经过整整 25 个年度，到 21 世纪初，中国十大文艺集成志书终于全面问世，为人类建立了一座用文字和曲谱垒成的艺术金字塔。

一、用文字和曲谱建成的“艺术金字塔”

位于中国西部南方枢纽地带的四川省，参加文艺集成志书的编撰，从 20 世纪 80 年代初启动，至 2004 年，全面完成 10 个卷本的编撰出版任务。10 个卷本包括艺术类的 7 部和民间文学类的 3 部。^①从题材上看，其中的两部志书，继承了我国自西汉司马迁撰史、东汉班固修志以来的传统；另外的 8 部集成，则是音乐、舞蹈、曲艺、

① 巴蜀 10 部艺术集成志书：《中国民族民间舞蹈集成·四川卷》、《中国民间歌曲集成·四川卷》、《中国民族民间器乐曲集成·四川卷》、《中国戏曲音乐集成·四川卷》、《中国曲艺音乐集成·四川卷》、《中国戏曲志·四川卷》、《中国曲艺志·四川卷》，《中国民间故事集成·四川卷》、《中国歌谣集成·四川卷》、《中国谚语集成·四川卷》。本文中引用数据和文字资料均出自上述 10 部专著，不另作注。

戏曲等艺术门类和故事、歌谣、谚语等民间文学的第一次大规模调查、收集、整理、筛选、编撰。巴蜀文艺集成志书的编撰，着眼全国，立足四川，突出特色，积淀着巴蜀（四川省和重庆市）艺术数千年的发展史，凝聚着巴蜀艺术和民间口头文学艺术的精华，它用规范的书面文字和曲谱，将视、听觉表演艺术记录下来，一展巴蜀艺术的风采，为今人、为后人留下了宝贵的艺术遗产。

将“中国十大文艺集成志书”比作用文字和曲谱建成的“艺术金字塔”毫不过分。本文讨论巴蜀文艺集成志书的学术成就时，就借助于“金字塔”的构建，从历史的纵向深度和时代的横向阔面的结合与交错，加以论述。

（一）浩瀚的素材和资料

就像金字塔山巨石垒成一样，用文字、曲谱垒成的艺术金字塔需要的素材、资料是无法用数量衡量的。仅从《中国文艺集成志书·四川卷》（以下简称《四川卷》）构成的几组基础数字，就可以反映出这项工程之巨大。

《四川卷》启动以来，用了20余年的时间，直接参加各个卷本撰写的人达到数千人，参加普查的人数以“万”计数。如此众多的人共建一座工程，足见“艺术金字塔”的规模之大，成就之宏伟，在巴蜀文艺研究中，是绝无仅有的。

据不完全统计，《四川卷》的10部著作，共计文字约1556万；录入并开条的剧目、曲（书）目、歌曲、乐曲、鼓谱、曲牌或唱腔选段等（以2级编目为准），约6787条（不含谚语2万余条）；实地采集的录音约3000小时、录像约800小时；图片约600幅。其中民歌1315首，民间故事1029条，歌谣2117首。这些不完整的数据，已令人惊叹。它们就像艺术金字塔的塔身，由数不清的素材、文字、曲谱垒积而成，更由文艺工作者们的智慧和创造等无形资产积累而成。

（二）跨越数千年艺术发展史的深厚积淀

一座塔身，必须有它的构建骨架。艺术金字塔的骨架，由跨越数千年的艺术发展史积演而成。四川处于中国内陆腹地，在历史上的每一个阶段，巴蜀文化的成就都积淀着中国文化发展的印记，特

别是对周边文化的兼收并蓄，借鉴交融，使它成为西南文化的中心。《四川卷》按照十大文艺集成专书总的编辑体例要求，每卷均有《综述》。如果将10个卷本的《综述》再作一个“综述”，您会随着历史的时代，走完各艺术门类和民间文学数千年的发展历程，您会在巴蜀艺术发展史的长河中，采集到无数的金矿。这是前人未曾做过的事情，可以说是巴蜀文艺研究史上的一个里程碑。

巴蜀是地域文化圈的泛称。早在商周时期，巴蜀古国已成为中国长江流域的一个文化中心。在《四川卷》本中，我们看到了距今4000年的广汉三星堆遗址、成都金沙村遗址出土的原始祭礼仪式中的艺术品——乐器和舞具、化装和场景。先秦时期，这里已有巴蜀歌曲，南音之始《侯人兮·猗》，颂夏禹治水之歌；《叟邪歌》、《龙归之曲》，蜀王为王妃亡故而作。巴人讴歌，一唱三叹；“钟磬之光”，奏响天府之国。汉代尚处在萌芽期的说唱艺术的鼻祖“说唱俑”，传递着中国古典舞蹈传统舞姿手、袖、细腰的盘鼓舞，吸收西域音乐形成的鼓吹乐，在《四川卷》中找到了踪迹。唐代的西凉乐、参军戏、竹枝曲、说唱变文故事，也被考证并记载下来。道教音乐和佛教音乐，在唐代的巴蜀留下足迹。宋代的唱赚、三弦、荷花舞队、杂剧，通过四川各卷本的整理，丰富了宋代艺术研究的实物资料。更不要说明清时期形成并发展成熟的、独具巴蜀风格的曲艺音乐、戏剧音乐，第一次被系统、完整地记载下来。中华人民共和国建国以来的艺术成就，也在卷本中得到全面反映。

巴蜀民间文学历史悠久，内容丰富，兼容广纳，繁盛浩博。神话故事、民间传说从远古道来，创世神话中既有射日的汉族英雄后羿，也有彝族的支格阿龙、土家族的洛雨。民间传说从祖先崇拜的蚕虫、杜宇，到英雄崇拜的李冰治水中的二郎神；从井盐到山川；从“前蜀”“后蜀”政权到白莲教、太平军；从文豪墨客到脚夫村民，分类整理，以史为线，一展巴蜀故事的全貌。歌谣、谚语，题材繁多，形式多样，再现巴蜀民间文学泱泱大观。

由于各卷本《综述》的撰写要求按历史朝代顺序，体例也基本相同，就保证了全套成书的连贯性、完整性、统一性和协调性。这是在历代编纂巴蜀史或集录时未曾有过的，它将成为全面开展巴蜀

艺术和民间文学研究的最有价值的书面资料和理论依据。

（三）口头文学、视听觉艺术的书面汇集和整理

如果说金字塔的构建，使用的是同一种材料，那么艺术金字塔的构建，却用了不同的艺术材料，按照统一的标准，用文字、曲（舞）谱构成。这些不同的材料，有一个共同点，它们或者是口头文学的传承，或者是视、听觉艺术的表现，即使在历史上曾经有过收集和整理，也是局部的，而且数量极少。它们要与世界见面，需要建筑者收集、整理，把它们摆在一定的位置上，构成艺术金字塔的主体。

口头文学、表演类艺术向学术专著的转化，通俗地讲，即把说说唱唱、蹦蹦跳跳的视听艺术转化为文字记载，不仅要经过实地采集、整理，还要筛选、分类，按照统一的标准、格式撰写成文或者记录成谱。巴蜀地域广阔，人口众多，在民间蕴藏着丰富的艺术素材。巴蜀文艺集成专书10个卷本中收录的曲谱、曲（剧目）目，绝大多数是直接从民间采集、录音，按照不同的特点，做了一次比较全面、系统的归类和梳理。它们不仅是对传统文字的继承，更重要的是，经过专家学者们的认定，它们首次成为代表巴蜀优秀传统文化的集大成之作，公布于世并永久流传给后代。当你浏览《中国戏曲志·四川卷》之时，开条的397个精彩剧目已令你目不暇接，而《中国戏曲音乐集成·四川卷》录入的唱腔798段、采集的900个小时的音响资料，更让人叹为观止。这些经过精选和整理的剧目，无疑代表了四种戏曲的经典作品，作们是数百年来川剧和其他剧种口传身授、代代相传的结晶。《中国民间歌曲集·四川卷》开条的1315首歌曲中，90%以上的曲子，是通过录音、记谱后整理出来的。《中国民间故事集成·四川卷》参加普查人数约17500人，收到民间故事16万篇，文字资料约1700万字。《中国谚语集成·四川卷》收录谚语2万余条。《中国歌谣集成·四川卷》收录的2117首的歌谣，是在采集的20余万首（约7000多万字）歌谣中，经筛选和整理的基础上编写而成。这些成果，是生活在57万平方公里土地上，具有数千年历史文化的巴蜀民众的口头文学艺术的大展示，是一项前无古人的杰作。

大多数收录和记载的口头文艺作品，经过学者之手之后，成为

符合艺术标准的、规范的作品，这里凝结着学者们的智慧和劳动。“中国十大文艺集成志书”在编撰的规范化和体例的科学设置等方面，取得了重大成果，可以说基本确定了我国音乐、舞蹈、曲艺、戏剧和民间文学作品资料收集整理成为书面作品的模式。四川卷本在编撰中，严格按照总编辑部的规定，保证了学术成果的准确性。由于民间的、口头的作品大多数未经过加工整理，为了做到科学和准确，不少学者含辛茹苦，甚至夜不能寐。参加《中国民族民间器乐曲集成·四川卷》编写的一位青年学者，曾经说过一段动人的故事：四川的吹打乐主要靠家庭成员或乐班师傅口传心授，虽有一些工尺谱传世，但绝大多数是用念唱状声性的“啍当调”，表示音高、节奏及乐曲的声情。我在整理锣鼓曲时，有时竟会趴在地板上去感受采集到的素材。到了夜深人静的时候，锣鼓声不绝于耳，令人发疯。但也就是在这段时间里，我逐渐理清了四川锣鼓的特点，保证了音谱同步，使乐谱能够成为忠实原声音响的再现。

10部艺术集成志书中，有7部是对艺术门类的整理。在历史文献中，记录音乐、舞蹈、戏曲、曲艺的专著，相对较少。而将视听类艺术用文字、曲谱，比较准确地、科学地表述出来，既需要理论和文字水平，还需要艺术的实践和对艺术的独特感悟，因此，这些艺术科研成果的成就，在一定意义上，是艺术形式的理论提升和概括。它们会对艺术实践产生不可估量的影响。就像一位出色的指挥家，在看到乐谱时，对整个乐曲的把握先在内心感受和体验，最终在演奏中表现出来一样，这套艺术集成志书，也将成为巴蜀艺术创作的重要参考。

把口头文学艺术用文字和曲谱的形式记载下来，的确是一项宏大的工程。经过上千人20余年的努力，当我们看到口头文学艺术用文字曲谱表述、记录下来，并将传承给后代时，我们可以自豪地说：作为艺术理论工作者，我们出色地完成了历史赋予我们的使命。

（四）巴蜀艺术特征的综合提炼

每个地区的文化都具有地方特征。最能体现出学术研究成就的，是每个卷本中对各门类艺术特征的归纳和总结。比如《中国曲艺音乐集成·四川卷》对四川清音、四川扬琴、四川竹琴等11个汉族曲

种和对格萨尔仲、喇嘛嘛呢等7个藏族曲种音乐特点的归纳，其文字的表述和曲谱的选用，都比较全面地反映出各曲种唱腔的状况。在《中国曲艺志·四川卷》的“音乐”章节中，又从理论阐述了它们的特征以及演唱方式等，从而使民间口头传承的曲艺音乐得到科学的记录和归纳。再比如《中国戏曲音乐集成·四川卷》中对川剧大五声腔（高腔、昆腔、胡琴、弹戏和灯戏）的音乐特点和状况，做了全面表述和收录，在《中国戏曲志·四川卷》中，又详细记载了各种声腔形成、流变的过程，客观而全面地表述了川剧主要声腔的构成和发展。在其他卷本中，还表述了巴蜀艺术和民风、民俗、民情的紧密联系以及特征，使巴蜀艺术的地方特色集中体现出来。比如三部民间文学集成，在收录的汉族作品中，突出了地富民丰的农耕题材、诙谐幽默的语言特色，以及自古形成的蜀人的俊俏、精细，巴人的彪悍、醇厚的风格等等。在民谣卷和民歌卷本中，收录的“号子”最具特色。“川江船号子”早已享誉海内外，10部集成志书的艺术特征虽然各不相同，但却互相渗透借鉴，全面地表现了巴蜀艺术独有的文化底蕴和地方特征。

比较全面地收录了“革命文艺”作品，也是巴蜀文艺集成志书的一个显著特点。在巴蜀文艺集成专书各卷本中，“革命文艺”占有重要位置。这主要是出于巴蜀地区曾经建立了“川陕苏维埃”政权和“抗日后方根据地”。在每个卷本中，都把苏区文艺和抗战文艺单独列出，集中撰写，突出了巴蜀艺术和民间文学在这段特殊历史阶段的状况和作品的特点。比如“苏区舞蹈”、“抗战歌曲”，“革命歌谣”等，都如实反映出艺术为政治服务的特点。

（五）汉族艺术的借鉴交流和少数民族艺术的丰富多彩

巴蜀特殊的地域位置，形成了巴蜀艺术吸收南北，融合东西文化的优势，以及汉族艺术与少数民族艺术共存、多彩多姿的特点。

“四川卷”的每一个卷本内容都十分丰富。汉族的剧种、曲种、歌种、乐种、舞种等除收录了本地的品种外，外来艺术品种数量也比较大。特别是与周边地区艺术的重叠、交流和借鉴，在编撰中得到了充分体现。比如巴蜀藏族的音乐、舞蹈、曲艺、戏剧与西藏、青海、甘肃等周边省（区）同类艺术的异同、交流和借鉴。巴蜀地

区和湘鄂地区的土家族音乐、舞蹈的联系，民歌中的“号子”在长江上游、中游和下游的存在状况、特征和流变，四川、云南、贵州等西南少数民族共存的艺术品种，在四川卷本中也得到充分展现。

四川各卷本收录的少数民族艺术种类和民间文学的种类，以及开条的条目，所占比例较大。而且，大多数卷本都是第一次对少数民族艺术进行收集和整理，但是它们却成为巴蜀艺术研究中的一个“亮点”。在10个卷本中收录的少数民族作品包括彝、藏、羌、白、傈僳、回、土家、蒙古、苗、瑶、侗、壮、傣、纳西、布依等15个民族（按卷本中先后出现的顺序排列）。《中国民族民间舞蹈集成·四川卷》中收录了彝族、藏族等8个少数民族的舞蹈作品54个，第一次全面地反映了四川多民族舞蹈的风貌。两部民间音乐集成收录了15个少数民族的作品，其中民间器乐曲集成收录“独奏曲”17种，主要流布于少数民族地区的“口弦曲”、“木叶曲”等，都是西南少数民族流传已久、极具民间特色的乐曲。3部民间文学收录的少数民族作品也很全面，特别是彝族民间文学在收集整理的基础上，比较准确地归纳了它的特征，比如彝族谚语不仅能说能吟能唱，而且具有爽口悦耳的音韵特征以及喻体丰富、可前可后、妙趣横生等语言修辞特征等。

二、在空白中创造新的辉煌

巴蜀文艺集成志书是第一部综合收集整理艺术类和民间文学类作品的鸿篇巨制。如果说，这套集成志书取得的巨大成就，可以从以上五个方面高度概括，构成艺术金字塔主体的话，那么，这套文艺集成志书在填补艺术科研空白，和艺术专门史学研究领域等许多方面的重大突破，就像金字塔的塔尖，光芒四射，把艺术科研的最高成果奉献给人类，也为历史留下一份珍贵的文化遗产。巴蜀文艺集成专书的重要突破，主要有以下几点：

（一）梳理了巴蜀艺术发展史的脉络

长期以来，巴蜀表演类艺术发展史的全面研究，几乎处于零状态；专门艺术史的研究，除川剧史的研究外，也是一片空白。经过

这次系统的收集整理，初步梳理出巴蜀艺术发展脉络。巴蜀艺术的发展，在不同历史阶段，以一种艺术为中心，其他艺术形式围绕中心艺术，形成一个阶段的文化体系。将各本集成专书的综述和收录的作品粗略地梳理一下，大体上可以看出它的发展轨迹：先秦时期，巴人和蜀人的土著文化占主导，各卷本提到的三星堆文化、戏剧卷中收录的傩面、舞蹈卷中收录的巴人舞蹈等是这一时期的代表种类。秦汉时期说唱、乐舞活动的盛行，使巴蜀艺术成为汉文化艺术的一个中心。魏晋南北朝时期，是中原文化和周边各少数民族文化大融合的一个时期，巴蜀艺术中道教音乐和佛教音乐的萌芽，代表着南方丝绸之路民族文化融合的趋势。唐代的巴蜀渐次成为中华民族文化的一个中心，说唱变文故事在这里流行，隋唐宫廷乐舞在这里留下真迹。宋代的四川，随着城市经济的发展，曲艺艺术活跃在巴蜀城乡。到了元代，巴蜀游赏民风逐渐形成，城市文化的发展随之兴盛起来，为戏剧的产生和发展准备了条件。明清时期，川剧艺术形成并成为综合巴蜀各门类艺术当之无愧的代表。

在每个历史阶段的中心艺术周围，形成了各类艺术交相登场，相互借鉴，交流融合的发展趋势，并与中心艺术共同构成巴蜀艺术的发展和繁荣。

巴蜀文艺集成志书第一次为巴蜀艺术发展史研究提供了比较充分的资料，梳理出巴蜀艺术发展的一条经脉，可以说，在填补巴蜀艺术史学研究空白中，首次取得重大突破。

（二）对中国古代艺术史研究的突出贡献

巴蜀文化是中华大文化中的一种地域文化。在巴蜀文艺集成志书的编撰过程中，取得了一些对中国古代艺术史研究的突出贡献，主要有以下几个方面。

1. 确定了中国曲艺发展史的开端在唐代，代表形式是“俗讲”。

《中国曲艺志》是第一部研究中国曲艺发展历程，为其撰志的专著。四川卷本于1996年完成初稿，在《综述》中，提出了四川曲艺萌芽于汉代，形成于唐代，成熟于宋代，明清时期繁荣发展，到民国时期已成为巴蜀艺术的主要种类的发展过程。在初审时，总编辑部对四川卷本从哪个朝代开篇进行了充分和激烈的讨论，最后否定

了从汉代开篇的观点，暂时保留了“唐代四川曲艺”的提法。2000年复审，总编辑部根据当时已出版和初审的20几个卷本，均从宋代或者明清时期开篇，以及其他学术问题，再次激烈地讨论了四川曲艺能否从唐代开篇的问题。最后非常慎重地确定，由于资料尚不够充分等原因，否定了四川曲艺志从唐代开篇，与当时全国其他卷本一致，从宋代开篇。2002年在北京终审，年迈体弱的副总编王波云先生，带病参加了12天的终审，再次对四川曲艺是否可以从唐代开篇的问题，做了深入研究和讨论。令人感动的是，王老从复审以后，一直在思考和研究唐代四川曲艺状况。他不仅仅是对一个地方卷本的编撰负责，更重要的是，他付出毕生经历，研究中国曲艺的发展史，而中国曲艺史从何时开始，始终是他思考的重点。当四川卷本提出“唐代四川曲艺”的概念时，他既高兴又担心。高兴的是，在四川终于找到了唐代已出现“俗讲”（转变）、小说等曲艺形式的几条文物资料和两条文献记载。担心的是，由于文献资料显得单薄，而对文物资料的引用，也还不足以有力说明唐代四川的“俗讲”已成为比较普遍的形式，在艺术史学研究的理论界难以被认同。在终审会上，王老将他找到的文献记载资料和他的观点再一次提交讨论，最后，一致通过四川卷本从唐代开篇。这是我国曲艺理论研究领域中，官方修志第一次明确提出并正式公布中国曲艺的形成在唐代，代表形式是“俗讲”。在王老和总编辑部的指导下，我们对“综述”的这一部分内容作了修改和调整。

在学术研究领域，能有重大突破，总是令人振奋和激动的。《中国曲艺志·四川卷》在详尽考察和深入研究中，对中国曲艺发展史研究所作出的贡献，将与十部集成志书一起，永留青史。

2. 填补了中国艺术专门史、断代史研究中的空白。

“中国十大文艺集成志书”在中国艺术史研究领域，无疑是填补空白之大成。从巴蜀文艺集成专书对中国艺术史学研究的贡献看，在本次大规模、大范围调查整理出的资料和提出的学术观点中，对中国艺术专门史或断代史研究也有不少重要突破。

在艺术专门史研究领域，对中国宗教音乐研究作出了较大贡献。20世纪50年代，四川音乐界的学者就开始收集和 research 峨眉山佛教音

乐。在《中国民族民间器乐曲集成·四川卷》中,收录汉族佛教乐曲和藏族佛教乐曲共80首;并对巴蜀地区佛教音乐的产生、流布、发展以及类型、特征、曲目、记谱等作了概述,在全国佛教音乐研究中,走在前面。由于四川是道教的发源地,本卷本对现存流传下来的60余首道教音乐曲目的收集和整理,保存了道教音乐的原声状态,为全面整理和研究中国的主要宗教教派道教音乐,打下坚实基础。在洞经音乐研究中,考证了四川梓潼在南宋时期成为洞经音乐发源地之一的可信度以及它的传播和流变,得到学术界认同。

《中国曲艺音乐集成·四川卷》在普查过程中,发现了四川扬琴钟律调弦法,为黄翔鹏先生有关钟律的论述,提供了先秦钟律尚在民间传承的实证。

为中国艺术断代史研究提供新资料和新成果。《中国曲艺音乐集成·四川卷》于1983年启动,1985年四川广元出土了4幅南宋时期表演图像,编辑部及时考证,确认其中一幅为“唱赚”。另一幅图像上的三弦原太图,说明三弦出现在南宋时期,比文献记载的最早使用三弦的年代,提前了上百年,纠正了历史文献记载的误差,也为中国宋代乐器发展史和曲艺发展史的研究,提供了有力证据。《中国戏曲音乐集成·四川卷》和《中国戏曲志·四川卷》编辑部,则及时考证和运用广元出土的南宋时期的4幅杂剧表演图像,论述了宋代杂剧在四川流行的状况。无疑,这些成果都对宋代艺术发展断代史研究产生重要影响。

《中国民族民间舞蹈集成·四川卷》中,收集和研究了自汉代以来,在巴蜀地区广为流行的“联袂舞蹈”的流变、宋代舞队的主要舞种《采莲舞队》在四川的存在等,又广泛收集整理了现在依然流行的在四川各地、相同形式的民族民间舞蹈,为深入研究民族民间舞蹈发展史提供了原始资料。

3. 促进了地方艺术专门史研究。《四川傩戏志》是在《中国戏曲志·四川卷》、《中国戏曲音乐集成·四川卷》出版后出版的一部专著;《巴蜀舞蹈史》是在《中国民族民间舞蹈集成·四川卷》出版后

出版的又一部专著。^① 作为巴蜀艺术专门史研究的学术成果，它们在中国艺术专门史研究中，也占有重要地位。承担主要编撰任务的学者，均为巴蜀文艺集成志书的主要负责人和“综述”撰稿人。由此可见，文艺集成志书的编撰，不仅为艺术专门史的研究提供了大量资料，打下了理论基础，而且培养了人才。我们相信，中国艺术专门史的研究将会出现一个快速发展期。

（三）挖掘古代艺术文物，整理艺术文献资料，取得前所未有的成果

运用新发现的古代资料，开展科学研究，是必不可缺的一种研究方法。自1978年湖北曾侯乙墓出土战国时期钟磬大型乐队以来，中国音乐考古学科的建立加快步伐。中国音乐史学和中国音乐考古学紧密结合，互相借鉴，运用新的文物出土资料研究历史，在历史文化背景中研究古代音乐文物，取得了显著成就。在巴蜀文艺集成志编撰过程中，发掘整理艺术类文物和文献资料，取得前所未有的突破和多项成果。1996年《中国音乐文物大系·四川卷》出版，收录音乐文物（含舞蹈、曲艺、杂技、戏曲）730条，它是巴蜀地区首次全面收集整理的巴蜀艺术类大型工具书。此后，各集成志书编辑部先后整理编撰出版了《巴蜀古代乐器精品图鉴》、《巴蜀古代乐舞戏曲图像》、《四川民间戏曲雕刻选》、《巴蜀古代舞蹈图录集》^②等文物图录集。这些成果既是文艺集成志书研究成果的衍生产品，更是巴蜀艺术科学研究领域的创新成果，填补了巴蜀艺术类文物收集整理研究的空白。在巴蜀文艺集成志书的编撰中，这些文物资料发挥了重要作用。特别值得一提的是，又有一批新出土的文物，比如汉代“弦鼗”、宋代“凤笙”等乐器图像、汉代西域舞蹈彩绘壁画、宋代勾栏说唱表演、莲花舞队雕刻等，为艺术研究提供了新的资料

① 《四川钹戏志》四川文艺出版社2004年1月第1次出版发行。《巴蜀舞蹈史》四川美术出版社2004年8月第1次印刷。

② 《巴蜀古代乐器精品图鉴》西南师范大学出版社1996年12月第1次出版发行。《巴蜀古代乐舞戏曲图像》西南师范大学出版社1999年12月第1次出版发行。《四川民间戏曲雕刻选》巴蜀书社2002年7月第1次出版发行。《巴蜀古代舞蹈图录集》四川美术出版社2003年8月第1次印刷。

和课题。

在历史文献中,记载巴蜀艺术的材料非常少。很长时间以来,对文献中相关资料的查阅和整理,较之其他学科研究也比较落后。巴蜀文艺集成志书的编撰过程,以在某种意义说,也是历史文献艺术资料的一次全面收集整理。10个卷本引用了数百条资料,仅《中国戏曲志·四川卷》的《综述》,就引用清代以前、有作者和书名的文献资料97条。而且,比较准确地运用文献资料表述了四川戏曲的形成和发展。《中国曲艺志·四川卷》对唐代四川曲艺的表述,通过6条有分量的文献资料,解决了中国曲艺开端于哪一个朝代的问题。这些资料,都是在编撰集成志书时,查找和公布的文献资料。在收集整理文献资料时,还归纳清理出记载巴蜀艺术资料最多的史籍,如,唐人段成式的《酉阳杂俎》,宋人王灼的《碧鸡漫志》,清人李调元的《童山文集》等。汉代辞赋大家、唐宋诗词大家、明清戏曲大家作品中对巴蜀艺术的记载,哪怕是一句骈文,一首诗词,也不漏掉。可以说,通过编撰文艺集成志书,第一次全面地、系统地收集整理了巴蜀艺术发展史文献资料,为今后的研究做了充分准备。

(四) 为巴蜀艺术名家立传

巴蜀艺术集成志书的编撰,为艺术发展史上的艺术家们撰写了一部传记。在《中国戏曲志·四川卷》、《中国曲艺志·四川卷》两部志书中,立传的艺人共245人,其中戏曲138人,曲艺107人。立传人物中,既有各个曲种、流派的代表人物,也有在历史上为巴蜀艺术发展作出贡献的各界人士。对于没有立传,但在历史上起过重要作用的人物,如国民政府军事委员会副委员长冯玉祥将军等,则在其他章节中重墨记写。立传人物中,特别突出了在艺术流变和改革中起到重要作用的人物,如曲艺界的“三绝”等。对历代哲学、文学、史学界的大师级人物,如王灼、杨慎、李调元的艺术生涯,也立传记载下来,

除了立传人物外,在《综述》和《概述》中,还记录了历史上可见文字记载的艺人,如锦城歌伎灼灼、南诏乐会锦锦、转变昭君的唐蜀女、弹琵琶的宋青霞,以及明代名伎蓟广儿、韩五儿等。

明星们轮流登场,追星族狂热吹捧,成为当代舞台的一个热点。

相比之下，具有数千年发展历史的巴蜀艺术，却少有名家立传。通过这次系统地整理和规范化撰写，那些为巴蜀艺术发展作出贡献的艺人们，也成为历史的明星，也登上了大雅之堂，巴蜀艺术史上终于有了一份值得人们纪念的珍贵的人物传记。

结语

综上所述，巴蜀文艺集成志书取得的成就，主要体现在：它从浩瀚繁多的资料中，精选编撰成书，为后人留下宝贵的精神遗产；它把跨越数千年的艺术发展史的深厚积淀发掘面世；它把口头文学和视听觉艺术汇集整理成书，公之于世；它把巴蜀艺术的特点综合提炼，表现了巴蜀艺术鲜明的地方特色；它体现了中国南北文化、东西文化的交流融合，展示了少数民族艺术的丰富多彩。

巴蜀文艺集成志书的突破，主要体现在：为巴蜀艺术发展史梳理了一条脉络，初步打造了巴蜀文艺史研究的轨迹；确立了唐代中国曲艺史的开端，肯定了巴蜀音乐对佛教、道教音乐以及洞经音乐的特殊贡献，补充了舞蹈断代史料，促进了地方艺术专门史的研究，对中国艺术史的研究作出突出贡献；巴蜀艺术类文物资料的挖掘，巴蜀文献资料的整理，取得了前所未有的突破和成果；第一次为巴蜀艺术名家撰写了传记。

巴蜀文艺集成志书取得的成就和突破是前无古人、后继有人的事业，它将成为巴蜀艺术研究的一座重要里程碑和新的起点。

借用马克思评价文艺复兴时期艺术成就的一名言：“这是一个需要伟大人物的时代，也是一个造就伟大人物的时代。”“中国十大文艺集成志书”取得的艺术成就，是无与伦比的，是中国深化改革开放、全面建设小康社会时期的产物。

“中国十大文艺集成志书”不仅是学术研究的辉煌成果，它还培养和锻炼了一批艺术研究人才。人才是创造财富的根本。当艺术资源被挖掘出来后，依靠人才的智慧和劳动，艺术资源和艺术人才资源将会发挥更大的能量，在资源向资本的转化过程中，不断创造新的辉煌。中国艺术科研领域，还会建造更多、更宏伟的艺术金字塔。

论文艺集成志书与优秀民族文化的抢救与保护

林 堃

—

中华民族是至今仍保留着古老文明的民族，我们的古老文明不仅表现在它源于古远的时期，早于许多民族进入文明时代；不仅表现在自然科学方面有古老的发明，以及这些发明对世界科学发展的推动作用；也不仅表现在古老的文明为我们留下的文物古迹，以及这些文物古迹向世界展示着中华民族从古老的历史向今天走来的足印，还表现在它拥有积淀着中华民族数千年文化，汇集着 56 个民族的浩如烟海的民族民间文学和艺术，这些色彩绚丽、姿态万千的文艺形式，经过数千年不断的吸收、叠加、整合、发展，它不仅蕴藏着极为丰富的内涵，折射着民族历史文化发展的历程，还饱含着民族特有的情感和审美追求。中华民族的优秀传统文化，不仅是中国人民的文化财富，而且是世界人类的文化财富。

当世界发展到 21 世纪的今天，人类对物质世界不断深入地认识，科学技术迅速不停地创新，促使经济以前所未有的速度向前飞速的发展，这种发展必然带来世界经济一体化的格局。同时人们对精神世界的认识，也在不断地深入，现在人们比以往任何时候都能够更多地看到和了解世界不同民族的不同文化形态，随着对这些文化形态的深入认识，人们会发现这些文化形态所包含的丰富的内容，并从中逐渐加深对人类自身的认知，这种认知随着对丰富多彩的生

活的追求，必然提出文化多样化的要求，提出保存这些人类所创造的多样的非物质性文化遗产的要求，这就是世界经济一体化、文化多样化格局的必然发展趋势。在这一格局中，每一个民族都要以自己鲜明的形象展示于众多民族面前，可以说没有自己文化的民族，是不会有完整的地位的。中华民族要作为强者屹立在世界民族之林，仅有经济的高度发展是不够的，还必须发展具有自己鲜明特色的、先进的民族文化，让我们优秀的民族文化，在世界文化的发展中，永远放射出灿烂的光辉。

1979年启动的编纂“十大文艺集成志书”的工作，是我国民族文化基础建设的一项浩大的工程，专就民族民间文艺进行全面的普查、分析、整理，使之集大成于典籍，其涉及面之广、参与人员之多、普查工作的全面深入、分析研究的严谨细致、资料采用的翔实可靠，在中国数千年的历史上是第一次，在世界历史上也是从未有过的。“十大文艺集成志书”准确、科学、全面地保存了民族文化的历史真实面貌，并且抢救性地收录了一批濒临灭绝的民族文艺形式，使这一批宝贵的文化财富，在我们这一代人的手中，得以用文字和相关的现代技术手段保存下来。“十大文艺集成志书”将我们现时还能收集到的优秀民族文艺形式，全方位地展现在世界人民面前，显示着中华民族文化的深厚底蕴，也唤醒了人们对民族文化的感情，引发出人们对民族文化深入认识的愿望和追求。“十大文艺集成志书”作为中华民族传统文化的抢救与保护的基础建设工程，铸就了一座民族文化伟大的丰碑，为中华民族文化的长足发展筑起了一个坚实的平台，在当前世界经济文化发展的大格局中，为我们在文化上的竞争，创造了有利的条件。我们站在民族文化发展的历史高度，站在世界人类文化发展的高度来评价“十大文艺集成志书”的价值，可以说“十大文艺集成志书”的编纂完成，功在千秋，造福万代，并且随着时间的推移，其伟大深远的意义将愈来愈显现出来，我们对它做怎样的评价都是不会过分的。

全国参与“十大文艺集成志书”编纂工作的人员，包括传授、表演的民间艺术家，收集、整理、编写的专业工作者，从上到下各级主管部门的直接领导和参与这项工作的动员组织工作者，以及相关部门的服务保障人员等，人数要以百万计算，以长达 25 年的时间，完成了这部数亿文字和图像丰富的恢弘巨著。

这部巨著收集记载了全国 56 个民族的上万种优秀的文艺形式，通过广泛深入的田野调查，特别是一批具有一定水平的专业工作者，为编写集成志书到交通不便的边远山区进行深入调查，除了对已知的民族民间文艺形式进行补充、完整资料外，还新发现并记录整理了一大批以前鲜为人知的濒临灭绝的优秀民族民间文艺节目和形式，及时地抢救了这批宝贵的民族文化财产，丰富了我国民族民间文艺宝库，避免了这批祖先遗留下来的宝贵遗产泯灭于历史的风云中。历史上的民族民间艺术，总是依附于一定的历史社会条件而生存，当这一条件发生改变的时候，随它而生的这一民族民间艺术形式，大多也要随之变化，有的则逐渐退出历史舞台以至消亡，它们承载着的宝贵的民族文化的积淀和无数民族民间艺术家精彩的创造，也随之光天色消于无形之中。我们在古代的一些文字中，读到的许多精美绝伦的舞蹈、乐曲，现在已无法看到它们的形象，听到它们的声音了，这些文字只是给我们留下了许多想象，使得我们这些后人也只能望文兴叹了。可以说“十大文化集成志书”的编纂，终止了民族民间艺术流行了数千年的这种自生自灭的规律，以全面详尽可以复原的记载方法，将它们永久保存下来。仅以四川的民族民间音乐舞蹈而言，羌族的古老礼仪性舞蹈“巴绒”，就是一个突出的例子，那是在“集成”工作中，为编写羌族舞蹈进行调查收集的小组，到羌族村寨举行歌舞晚会时意外发现的。当时在这主人家帮助收获庄稼的一位老年妇女，为收集小组的工作精神感动，午夜时分从床上起来主动地表演了这种当时只有部分老年人才会跳的舞蹈，不仅使我们了解到了羌族的一个古老的舞种，而且看到了这一舞蹈特有

的“转胯”动作，这一动作在我国民族民间舞蹈中是第一次发现；居住在黑水的藏族的一种古老的军前舞蹈《卡斯达温》，也是在“集成”普查中发现和恢复的，这种穿着皮盔皮甲跳的舞蹈，其动作、曲调、唱法、跳法、服装、表演形式无不显现出这支民族古老的历史遗韵，使我们第一次看到了早已不见的古代军前舞蹈的影子；还有在藏羌结合部多声部民歌的第一次发现等等，这些“第一次”无疑都是我国民族民间文艺宝库中闪光的精品。通过“集成志书”的编纂，我们对四川西北部羌族、嘉绒藏族等民族历史文化做了全面调查、搜集和科学的记录，这些翔实的资料，使得我们对中华民族多元文化中重要的一支古老文化——氐羌文化有了较深刻的认识。

“十大文艺集成志书”的编纂，在成书的过程中，即不断地显出了它对我国民族文化的发展所起到的推动作用。由于文艺集成志书的深入调查，使我们对现有民族民间的文艺形式的家底有了明晰的了解，并及时地推荐其中优秀的节目参加有影响的表演活动，使一批优秀的民族民间表演节目得到了推广，扩大了它们的影响，也使其在参加这些活动中，得到进一步的发展提高。《铜梁大龙》就是在集成编纂工作的过程中，1988年北京旅游局为北京的国际旅游年全国龙舞大赛选节目时，被《舞蹈集成》省卷编辑部的同志推荐出去，经过铜梁舞龙队的努力，这一节目不仅在比赛中获得圆满的成功，夺得桂冠，以后于国庆50周年参加北京国庆节天安门广场的表演活动，八次在国际国内龙舞比赛中夺冠，现在不少大型活动都要邀请他们前往表演，成为全国最有影响的一支龙舞表演队。铜梁大龙的扎龙工艺有着很高的水平，随龙舞表演影响的扩展，成为在全国最有代表性的可以舞动的彩扎大龙，不仅一些舞龙队用铜梁彩扎的大龙表演，而且许多铜梁彩扎大龙被美术馆、博物馆收藏，现在购买铜梁彩扎大龙的订单，已使专为生产彩扎大龙而成立的工厂应接不暇。铜梁县被文化部命名为“中国民间艺术（龙灯艺术）之乡”，铜梁大龙成为铜梁县的著名品牌，龙灯文化已逐步向龙灯产业发展，对铜梁的经济发展起到了不小的促进作用。随后，四川的“雨坛彩龙”于1999年也被推荐参加北京国际旅游年的活动，又以其独特的风格获得崇高的赞誉，扩展了它的影响，带动了其他民间文艺的

发展。

“十大文艺集成志书”的编纂激起了人们对民族民间艺术的情感，人们纷纷看到了民族民间艺术的深厚蕴涵，感受到民族民间艺术引出的民族亲情，在旅游企业中，一下子增加了许多为企业所属的表演团体，它们想方设法找寻已出版的“文艺集成志书”和资料，排演接近原生态的文艺节目，在接待旅游者的活动中演出。一些大型庆典性的文艺演出，无不依赖于“文艺集成志书”提供的资料，编排富有民族文化内涵的节目作为演出中的主干。当然这一现象的根本是民族民间艺术本身拥有的无穷魅力所在，但是“文艺集成志书”的编纂无疑起到了催化剂的作用。

“十大文艺集成志书”的编纂引起了广泛的注意，“集成”收集的资料为各方人士所重视，许多外国文化界人士来我国访问，总希望看到在“集成”工作中采录到的录像资料。我们接待过许多来自美国、澳大利亚、日本和台湾地区的一些专家学者，它们看过这些资料后，无不唏嘘感叹，称赞我国民族文化的博大精深，民族民间艺术形式的丰富多彩，认为这是了解我国民族文化的最好的方法。“十大文艺集成志书”编纂工作中采录的录音录像资料，同样是一笔非常珍贵的文化财宝。

三

“十大文艺集成志书”其翔实的采集资料，科学的记录方法，严谨的编辑要求，高质量的出版水平，已成为我们认识中华民族优秀传统文化的重要基础，同时对各艺术学科理论的建立和科研系列的建立都起着巨大的作用，为我们进一步深入地抢救与保护民族传统文化，提供了理论依据。

在当前经济建设的快速发展、外来文化的强劲影响下，人们的思想理念发生着巨大的变化，民族文化生态环境衰退的现象日益严重，如何保护优秀的民族传统文化形势十分严峻，“十大文艺集成志书”作为传统文化的抢救与保存的基础建设，正在各个方面发挥着它积极的作用，而由“集成志书”编纂指导思想引出的民族文化发

展的理论问题，必定在今后一个长远时期，显现其深远的意义，对民族传统文化的抢救与保护起到理论指导的作用。

了解民族传统文化的内涵，才能认识其真正的价值，才能明确保护与抢救民族传统文化的方向。“十大文艺集成志书”以保护与抢救民族文化为目的，它收入的每一个节目每一种形式，都不仅单纯地记录节目或形式本身，还记载下了与之相关的民风民俗，阐述其发生发展的因由，揭示其文化内涵。我们知道，流传于民族民间的传统文艺，总是在继承与发展的交错中，承传着无数辈前人的创造，又融合进历史发展变化带来的种种因素，渗透进后来一辈又一辈人的智慧，从历史中步步走来的。它植根于民族文化的土壤里，沉积着民族历史文化发展的层层印迹，它的每一招每一势、每一个转弯每一个变化，都蕴涵着丰富的内容。“十大文艺集成志书”引导我们去了解这些民族民间文艺形式或节目中的内涵，解读它们深层次的内容，那么我们就能够真正领悟民族文化数千年厚重的积累，感受到它无穷的魅力，它打动着每一个炎黄子孙的心灵，激励着我们强烈的民族感情，为 we 有这么丰富、这么多彩、这么深厚的民族文化而骄傲。它同样会打动世界人民的心灵，因为它展现出人类历史文化不同的发展，显示着人类文化的多样性，它是人类文化不可缺少的一部分，是人类共通的感情表现，是人类共有的文化财富，是失去了就再也无法找回来的无价之宝。有了对民族传统文化价值的这样认识，我们就会懂得保护与抢救传统文化的目的是为了继承和弘扬优秀的民族文化，促进社会主义先进民族文化的建设。我们不仅不能让这些传统文化中优秀的节目和形式，沿袭历史上自生自灭的规律而衰落消亡，还必须尽一切力量保存民族文化的精粹，发展民族文化满足人们日益增长的文化生活的需要的作用。同时我们也会在保护民族传统文化中，摒弃那种为追求经济效益而不顾损害民族文化的做法；摒弃那种为迎合部分人的庸俗趣味，而将本不是我们民族文化的形态，强加于民族文化中的媚俗的趋向。

了解民族传统文化的历史，才能认识其发展规律，才能知道保护民族传统文化需要采取的办法与措施。“十大文艺集成志书”中每一个收入的项目，都用了相当的文字，说明它的历史沿革和流传区

域，使我们在阅读中了解它的历史发展情况，这些情况的总和构成了整个民族传统文化的发展历史。我们不难看出民族文艺中的每一种形式、每一个节目，都是民族社会、经济、历史、政治的综合产物，它们反映人们的民族心理、思想理念、审美情趣，它们生存于民族历史文化的大环境中，依民族文艺的发展规律谱写自己的历史，这种民族文化的生态环境决定着民族文艺的生存与发展，民族文艺在这样的生态环境中是鲜活的。相对于资料式的表存，民族文化活态的保存，是更重要的，对民族民间舞蹈来说，尤为如此。只有一直保有鲜活的特性，不断地向前发展民族文艺才具有生命力。那么我们保护民族传统文化就应该从尽可能地保护民族文化的生态环境入手，使它们鲜活地生存于这一环境中，生存于民族本体中间，继续吸收民族文化的养分，按照自己文化发展的规律，以民族的感情和审美追求，发展自己的艺术，永远保持其青春的活力。我以为对民族文化生态圈的保护，是保护民族文化的重要手段。“十大文艺集成志书”还对每一个节目、形式的表演环境以及服饰、道具、乐器、表演方法、程式以及场景仪式等，甚至对一些特殊的道具制作方法，乐器的质地规格，都做了全面详尽的记载。这些做法告诉了我们，对于民族文艺应做全面的保存，应连同其相关的所有内容，包括周围的氛围，以及营造这种氛围的所有形式，因为民族文艺在相应的文化氛围中，才能发挥出感人至深的魅力，展现它全部深邃的含意。

了解民族传统文化的现状，并在不断发展、变化的现状与历史的强烈对比中，才能认识抢救与保护民族传统文化的重要性，产生紧迫感。“十大文艺集成志书”的编纂，使各级政府、文化主管部门以及参加这项工作的许多专家、专业工作者直接感受到民族传统文化不容乐观的现状。我们在普查和收集整理民族文艺的资料中，许多资料已是绝版、孤本，有的在历史文献中有文字记载，或是在当地普遍传说中，可以认定的有重要价值的节目，已消失得无法找寻它的踪迹了；不少在民族文艺中具有历史价值，处于重要地位的节目，当我们找到唯一掌握其技艺的老艺人时，他老病的身体已无法接受我们的采录，也无法回答我们的问题了，我们只有遗憾心痛地看着他带着这一重要的节目即将逝去的事实，其中较好的是，有的

节目的老艺人在我们录音录像后不久便去世了，在他们的身后已没有继承人，为我们留下了的是这一节目最后的形象；有的节目和形式的表演，由于高深技艺的丢失，在一些老人们的眼中，已远远不如它们在幼年时期所看到的那么精彩；……应该说“十大文艺集成志书”及时抢救记载下来的民族文艺中许多优秀节目和形式是异常珍贵的，但是传统民族文艺的抢救与保护，还远远没有完成，它将是我們永久要做的课题。当前民族传统文化在现代经济大潮的冲击下，仍面临着严峻的考验，经济建设的迅速发展，交通道路的大规模建设，旅游产业的蓬勃兴起，外来文化的渗透影响，致使民族文化生态环境严重消退，一些重要的民族文化活动、精彩的民族艺术表演节目大为减少，民族传统文化的保护，仍是迫在眉睫的大事。在社会经济的高速发展中，民族传统文化的保护与发展如果没有给予必要的重视，没有相应的有力措施，必然带来严重的后果。民族文化的发展必须与社会经济的发展相适应，它们其实是中国特色社会主义建设的两个方面，社会经济与民族文化同步发展，是解决现代经济与传统文化矛盾的必由之路。

我以为“十大文艺集成志书”的功绩，不仅在于这部恢弘巨著的本身，它编纂中已发挥出的作用和所引出的理论问题，更是重要的部分。其发挥的作用，已促进了各方人士对民族传统文艺的重视，促进了民族民间文艺的发展；它也不仅仅是建设了一个民族文化的坚实基础，而所引出的理论问题，正是在民族传统文化的抢救与保护中遇到的根本问题，也是我们在实践工作中的切身体会和感受，这些理论问题，对民族传统文化的抢救与保护工作，有着重要的指导意义，这些问题的正确解决，将在今后的民族传统文化的抢救与保护工作中，发挥不可估量的重要作用。

我们庆贺“十大文艺集成志书”书稿的全部完成，同时我们十分欣喜地看到，我国对民族民间传统文化的保护工作，已列入了工作日程；我们还得知，国家的民族民间传统文化保护法正在制定中，很快即将颁布执行，民族传统文化的保护将有法可依，民族文化的发展将踏上更加宽阔的道路，我国的民族传统文化必将在世界文化发展的高地上绽放绚丽的光彩。

馨香祝祷 继往开来

——《中国文艺集成志书·新疆卷》编后刍议

阎建国

引 言

自从1979年起，文化部会同国家民委和中国文联有关文艺家协会先后共同发起编纂《中国民间歌曲集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国曲艺音乐集成》、《中国民族民间器乐曲集成》、《中国民族民间舞蹈集成》、《中国戏曲志》、《中国民间故事集成》、《中国歌谣集成》、《中国谚语集成》和《中国曲艺志》共十部文艺集成志书。1981年，新疆维吾尔自治区文化厅组建民族民间音乐集成办公室，专事新疆各民族民间音乐的发掘、整理工作。1985年，在此机构基础上成立了新疆艺术研究所。20多年过去了，我们已经整理出版了七部文艺集成志书（新疆卷），可谓“盛世修志、硕果累累”。

笔者作为一名始终参与编撰文艺集成志书的“老集成”，当看到被誉为“文化万里长城”的艺术学科国家重点研究项目的文艺集成志书厚厚地摆在图书陈列室，不由得产生了一种喜忧参半的感觉。

喜则，新中国成立之后，特别是党的十一届三中全会以来，各地文化部门和广大的文化艺术工作者，在党的民族政策、文艺方针的指引下，克服重重困难，在少数民族文化遗产的搜集、整理、研究方面做了大量工作，取得了令人振奋的丰硕成果。许多珍贵文化遗产和优秀传统音乐得到了及时抢救、发掘、整理和继承。而且有不少新发现、新成就，这对于繁荣发展绚丽多彩的民族民间音乐，建设社会主义精神文明，加强民族团结、振奋民族精神，提高少数

民族地位，起到了积极作用。我们可以自豪地宣称，当代文艺集成志书编纂者“上对得起祖宗，下对得起子孙”。前人留下的优秀音乐文化遗产，没有断送在我们的手中。

忧则，全疆各地优秀的民间艺人相继谢世，盛行在乡间的“麦西来甫”、“阿肯弹唱”、“花儿会”等民间艺术活动逐渐地不复存在，活跃在农村的民间传统音乐演唱班子不断地自行解体，活灵活现的民族民间音乐只能是以乐谱、图像、录音等资料方式封存在艺术研究部门的资料室内。然而，接踵而来的却是流行音乐、外来音乐、商业音乐、歌舞厅音乐等等充斥着社会的各个角落。民族民间音乐的传承呈下降趋势，传播范围逐渐萎缩。

在社会主义现代化进程中，精神文明建设真要与民族民间传统音乐断裂吗？社会主义市场经济的新形势下民族民间音乐就没有相应的消费群体和文化市场份额吗？在改革开放的大环境中，民族民间传统音乐的保存与发展怎样融入以经济建设为中心的主渠道之中？为了面对现实，解放思想，笔者通过长时间的学习，从历史的、传统的、社会人文精神的角度进行了深入的思考，拟就了维吾尔族传统音乐几个方面的问题展开探索研究，以求教于大方。

一、维吾尔族传统音乐文化的价值精神

人类从原始时候起，就是从宇宙结构法则秩序的均衡、和谐、美好中领悟到人类社会应有的和平、真理、正义、善，以及国家、自然法等等的观念的。这一点不论是在中国，还是在国外各民族中都是一样的。这些观念虽然包含着共同的本质，但是，由于世界各民族原始生活的环境条件不同，最初对宇宙法则、秩序、力量的思维肯定形式不同，以及赋予它的价值和意义不同，因此，它所形成的文化观念和哲学范畴、概念、差异也是很大的；特别是后来各个民族的文化和哲学沿着各自不同的道路发展，这些文化观念和哲学范畴、概念又不断地演化、衍生、引申出各种涵义或不断地赋予它们以新的意义，因此，也就造就、形成、发展出了世界各族人民不同的民族哲学和文化价值精神。

每个国家和民族都有自己根本的文化价值精神，都有被称为国魂、民族之魂的精神存在。日本的武士道精神，印度的“梵”文化精神，西方国家和民族的基督教精神，以及阿拉伯国家和民族的伊斯兰教文化精神等等，就是不同国家的民族的魂。所谓魂，就是整个国家、民族的群体哲学、群体思想，就是把整个国家、民族维系在一起的根本文化价值精神。它是不同国家、民族在长期的群体参与和历史的发展过程中形成的整个群体的根本哲学思想和文化精神。它构成不同国家、民族的思维方式、行为方式，构成他们共同的文化心理结构和根本的价值观念，也构成他们的认同心理、归属心理、性格特征及价值取向等等。

千百年来，维吾尔族传统音乐始终讴歌着自己民族的魂。那么，什么是维吾尔族的民族之魂呢？人的精神、人的心理构成是历史的、具体的，它常常外化、凝聚积淀成一种具有稳定性的“结构成果”而保存下来。十部文艺集成志书新疆卷大量地收集了维吾尔族传统音乐的各个乐种：“民间歌曲”、“民族器乐曲”、“赛乃姆音乐”、“木卡姆音乐”、“宗教音乐”等等。这些乐种音乐直接反映着维吾尔民族的乐魂及民族魂——民歌演唱着民族的起源、迁徙，向往着美好的幸福生活，追求自由的爱情生活，歌颂着部族的英雄人物；器乐曲净化着人们的灵魂，提拔、升腾着民族的精神境界；赛乃姆、木卡姆音乐讲述着民族的伦理道德，启迪着民族智慧的力量；宗教音乐歌颂着造物主、赞美着真主，鞭挞着人类的丑恶。从古至今，这些优秀的传统音乐就这样传唱（奏）下来，世世代代熏陶着维吾尔族人民。一位维吾尔族高级领导干部听完维吾尔族著名歌唱家帕夏·依夏的演唱后曾说：我是听着她的歌长大的。这并非是单一赞美歌唱家的歌喉，而是从她的歌声中感悟、体验到了民族乐魂，那就是追求真、善、美，鞭挞邪恶丑陋，汲取到战胜一切艰难困苦的内在精神力量。

一个民族是不能离开它的价值本体和源头的，离开了，不仅灵魂无处安顿，而且价值精神的来源也就枯竭了。一个无价值本体和源头的国家民族，灵魂无处安顿，精神无处寄托，价值无处称贷，而只是迷恋于浅薄的物质实在与利益的争斗，岂能称得上一个有前

途的民族，一个伟大的民族呢？一个离开自己的文化，特别是那些支配自己信仰与信念的文化，精神上该是多么痛苦啊？文化的绵延即是生命的绵延，文化精神即是国家民族的生命精神，文化价值体系即国家民族的生命体系，是它的根之所在、命之所系、灵魂之所在。

王光祈在《中国音乐史》一书中，有精辟的论述。他说：“国人饱受物质主义影响，多以科学为现在中国唯一需要之品。而不知自然科学，只能于吾人理智方面，有所裨益；只能于吾国生产方面，有所促进；而不能使吾民族精神为之团结。因民族团结一事，非片面的理智发达，或片面的物质丰满，所能相助者；必须基于民族感情之文学艺术，或基于情智各半之哲学思想，为之先导。尤其是先民文化遗产，最足引起‘民族自觉’之心。”这里说得很清楚，片面追求物质文明而忽视精神文明是不对的，因为物质文明不能代替精神文明。即是在当代，优秀的民族传统音乐文化更应加以保存、阐扬和传承，使之成为现代化进程中的内在资源和动力。

二、维吾尔族传统音乐构成的流变性 with 兼容性

“传统”只是一个指称某类现象的中性名词。传统音乐不是在时间和空间中自我隔绝的封闭系统，它总是随着时代的前进而不停地运动变化。历史的音乐文化积淀是现今的传统，而现今的音乐文化现象又必将是今后的传统。正如黑格尔在《哲学史演讲录》导言中所说：“传统并不是一尊不动的石像，而是生命洋溢的，有如一道洪流，离开它的源头愈远，它就膨胀得愈大。”维吾尔族传统音乐生成于过去，传承于现在，又必将渗融于未来，就在于它在漫长的历史“文化运河”中所具有的流变性与兼容性。

新疆古代时期称之为西域。这里曾经是部族繁多的“城郭之国”，佛教、摩尼教、伊斯兰教各种宗教的集散地、传播地。地处亚欧路桥腹地，人种的融合，文化的交流、撞击，必然会给维吾尔族传统音乐带来荟萃、交融、整合的种种机遇。

论及维吾尔族传统音乐的流变性，客观上讲并不是“舍本弃

源”、“脱胎换骨”，而是“源头”纯正，“胎迹”鲜明的反映。从维吾尔族远古先民的民歌演绎，到有史记载的“摩诃兜勒”曲，从“龟兹乐”、“高昌乐”、“于田乐”等，到隋唐大曲“九部乐、十部乐”，从民间“麦西热甫”、“赛乃姆”，到“木卡姆”套曲，从名称上看，在每个时期都含有一种相互区别的具体概念，而从它的具体形态构成要素（诸如乐律、乐调、结构形式等方面）上看，它总是以本民族传统音乐为基础，而派生、伸延、变异、升华的。即使在“佛教、摩尼教甚至在受到了反对新柏拉图主义思想影响的伊斯兰教居于统治地位之后，它们仍然不顾任何阻挠，以各种手段和形式使自己的音乐传统得以延续下来。”（引自《论维吾尔古典音乐十二木卡姆》第43页）。所谓“流”，乃有源之流；所谓“变”，乃派生、繁衍之变。流变就是在历史的“文化运河”中“万变不离其宗”的运动状态、流化状态、发展状态。

人类总是在一定的生态环境中进行有特质的文化创造。大自然对西域人是刻薄的，在这里或是风沙狂暴，或是烈日炎炎，戈壁荒漠、高山峻岭，西域民族文化就发源于高山或大漠、绿洲或大河。大漠草原、河流高山为西域民族提供了纵横驰骋的广阔场所，也给西域民族创造了磨炼体力、意志的场所。在这样的地理情境中，自然而然地形成了西域各民族顽强地同恶劣环境抗争的毅力和意志，以及为生存积极进取、奋力追求，充满着乐观向上的精神。

西域特殊的生态环境、地理环境，同样赋予维吾尔族粗犷、豪爽、率直的民族性格。其民族性格又造就了他们特殊的文化价值体系，规定了自身民族文化的个性。在这块土地上，维吾尔族劳动人民战天斗地、勇于创造，在向大自然索取物质财富的同时，对人类先进文明的追求同样有着强烈欲望。这种民族文化的开放性，使得其他民族文化得以被吸纳接受，形成了斑斓多彩、纷繁复杂的维吾尔族传统音乐文化。

综观史书记载和中外学者的研究成果以及四部音乐集成新疆卷大量的资料表明“维吾尔族音乐采用中国、波斯—阿拉伯和欧洲三个不同的音乐体系，但其中最主要的是波斯—阿拉伯和中国音乐体系”（引自《中国少数民族音乐》第86页）。从这里透露出两条不

容忽视的文化现象：一是区域音乐色彩的不同与所处的地理影响有关，二是信仰改宗后所受到的宗教影响。例如南疆地区维吾尔族传统音乐受四分中立音律的影响就比较多见，东疆维吾尔族传统音乐五声调式性质的就比较普遍，北疆地区维吾尔族传统音乐为此两者之综合。这些现象自然与所处的地理位置和周边环境有着密切的关联。再从乐器上看，佛教文化占主导地位时所使用的传统乐器有：竖箏篪、琵琶、五弦、笙、笛、箫、箏篪、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、贝、鸡娄鼓、铜钹等；伊斯兰教统治时期使用的传统乐器有：沙塔尔、弹拨尔、独它、热瓦甫、艾捷克、扬琴、手鼓、沙巴依、卡龙等。

一个统一的民族能够接纳世界三大音乐体系，能够随时选择适于自身发展的文化因子，除了基于上述地理因素、信仰改宗的影响之外，根本的一点便是维吾尔族劳动人民具有接受外来文化的开放心理素质和博采众长、兼收并蓄的高超技能。

三、维吾尔族传统音乐传承关系的演变过程

大家都知道，人类用乐谱记录音乐的历史远远晚于音乐自身的历史。记谱法的发明、书写音乐的出现无疑是人类音乐文化的一大进步，就像文字的发明相对于语言、文学一样。当维吾尔族传统音乐经过一个漫长的“口传心授”的传承过程之后，近现代进入了“有谱传承”的阶段，从20世纪下半叶以后，这一承传方式得到有力的推广。维吾尔族传统音乐从“无谱”传承到“有谱”承传的演变，是时代的需要，是民族音乐文化相互交流的需要，是民族音乐文化进入世界先进文化行列的必然。

纵观维吾尔族传统音乐传承关系的演变过程，大致有这样三个阶段：

1. “口传心授”阶段

“口传心授”是人类音乐文化发展的早期阶段，普遍存在于各民族的音乐传承活动中。这一时期的音乐传承方式主要以人及乐种传人作为传承、传播传统音乐的载体是建立在血缘、地缘、社缘的宗

亲基础之上的。

自古以来，维吾尔族就特别注重传统音乐的社会功能，他们以歌、舞、诗作为美学与伦理学的传播媒体，从而教化、凝聚、团结民众。那些活跃在城乡的民间艺人就是以“口传心授、师徒相承”世世代代传播着自己民族的传统音乐。他们得到了本民族的崇敬和荣誉，被称为“达斯坦其”“木卡姆其”等等。

所谓“口传心授”就是通过口、耳来传其形，以内心领悟来体味其神韵，在传“形”的过程中，对音乐进行深入的体验和理解，具有传播乐曲整体美感的特征。此外，“口传心授”的传承方式，虽然具有较强的“封闭性”、传播面窄、不易交流等局限，然而对民族的情感积淀，人民心声的反映却起到了稳定和传播的积极作用。传承者集创作、演唱、演奏、欣赏、传承于一体，既是民族音乐话语的代言人，又是民族音乐话语的传播者。

音乐的物质手段，既不是造型艺术中创作者使用的具象实物，也不是文学、诗歌中使用的文字、词汇，更不是舞台艺术中塑造的人物形象，而是声音，是经过选择的乐音系列。而音乐的声音与语言的声音，又是不同性质的两种声音；欣赏文学作品可以去听，但也可以去看书。因此，传统音乐的传播方式和行为，又有其不同于其他艺术门类的音乐特殊性。所以，“口传心授”这一古老的传承方式至今仍然存活在维吾尔族传统音乐的实际演唱、演奏之中。

2. “半口授半定谱”阶段

20世纪三四十年代，王洛宾搜集、整理完成了的那一首维吾尔族民歌《达坂城的姑娘》，曾漂洋过海传遍全世界。著名音乐家赵沅说：“这是全国第一首经过专业工作者搜集、整理的维吾尔民歌。”（转引自《新疆艺术》2000年第4期，第34页）五六十年代，万桐书根据著名木卡姆传人吐尔地·阿洪演唱的录音，记录、整理、出版的维吾尔族民间古典音乐《十二木卡姆》乐谱套书，震惊中外学者。

这两位新疆音乐界的老前辈以音乐专业人员的身份介入维吾尔族传统音乐的搜集、整理工作，不仅仅是向世人宣传了新疆，介绍了维吾尔族传统音乐文化，同时也标志着维吾尔族传统音乐由“口

传心授”向“半口授半定谱”的承传方式演变。

“半口授半定谱”是指维吾尔族传统音乐在民间，仍然以“口传心授”为主要传承方式，同时不断地有各族专业音乐工作者参与对其各个乐种进行搜集、整理，采取乐谱记录的方式承传维吾尔族传统音乐。这种逐步演变的由“口头传唱”到“曲谱承传”的方式在曲情、曲韵等方面确实具有它“不可译性”的缺憾，然而毕竟使维吾尔族传统音乐由乡村或城镇传播、融汇于外部的广大世界。

近半个世纪以来，维吾尔族传统音乐始终以“半口授半定谱”的承传方式平行传播着。伴随而来的便是以乐谱反映维吾尔族传统音乐的大量学术问题、理论问题、学科交叉问题、“纯”与“不纯”的问题、“传”与“变”的等等问题。纵然是“争鸣不止、问题如山”，但维吾尔族传统音乐始终在流变的状态中发展着，这个演变的过程正在孕育着一个新的传承、传播方式的到来。

3. “完全定谱”阶段

维吾尔族传统音乐一直是以“口传心授”的方式传承着的，继之后来音乐专业人员的介入又出现了以“半口授半定谱”的承传方式。随着民族文化教育的蓬勃发展，民族文化素质的全面提高，文化传播和继承的主体场所——学校便成为音乐传承的主要渠道。与此同时，维吾尔族传统音乐的传承方式也发生了根本性的变更，各个传播领域以“完全定谱”的承传形式在逐步形成。这个由“乡村”到“学校”，由“口传心授”到“完全定谱”的承传方式的演变是建立在两个传承、传播接受对象条件发生根本性变化的基础之上的：一是文化传授由民间向学校的转移。例如各民族学龄儿童都得到全方位的文化知识教育和音乐教育的极大普及；二是国家投入力量与组织起来的音乐专业队伍全面地搜集、整理民族民间传统音乐，以记录乐谱方式积累了大量的传统音乐教育素材，典型实例如编辑出版《中国民族民间音乐集成·新疆卷》。由于承传对象的条件发生变化以及所采用的承传方式的不同，势必导致传统音乐新的传承、传播方式的诞生。

“完全定谱”传承方式不仅对学校学生有着直接传承、传播传统音乐的教育功能，而且对不同时代、不同地域的传统音乐的相互比

较提供了可能，同时也对不同民族民间音乐相互融合、丰富、借鉴、发展提供了一个十分重要的条件。

四、维吾尔族传统音乐的保存与发展

通过四部音乐集成新疆卷的普查、编辑工作之后，深深地感触到维吾尔族传统音乐的保存与发展有两个方面的问题始终未能很好地得以解决：其一，保存与发展不能对立起来，传统音乐来源于人民，必须归还于人民。20多年来我们的主要精力全部投放在发掘、收集、整理、出版工作上，忽视了传统音乐存活的基础培养，造成传统音乐传承的萎缩，以至使既毫无传统音乐意义，又毫无本源之流的所谓现代音乐占据整个社会。一方面我们在积极抢救民族民间传统音乐，另一方面民间老艺人相继谢世，存活的传人寥寥无几，传统乐种逐渐失传。当我们通过“集成”的音、谱、图、文、像从全面规模上集中保存传统音乐资料的今天，更应该清楚地意识到，最有效的保存方式就是让它在人民大众中重新传唱起来。前人收集、整理的几首新疆民歌能够享誉中外，那么我们搜集、整理的洋洋大观的“集成”就不能在人民大众中存活起来吗？其二，传统音乐的发掘、整理工作的表层工作多，基础理论研究少，导致重复劳动（仅以乐谱记录和曲种还原等方面），没有深入的科学总结，理论研究跟不上。例如维吾尔族传统音乐的乐律、结构问题，旋法、和声问题，音乐史的问题，民间歌唱技法问题，节奏、节拍问题，引进外来电声乐器的音色、节奏节拍民族化的技术处理问题，民间乐器演奏技法问题，木卡姆研究的学科规划问题，新型传承关系中，如何培养、提高青年音乐教师的传统音乐素养问题，系统整理维吾尔族传统音乐的教材问题，适合维吾尔族传统乐舞的教学方式问题。如果这些问题引不起我们的高度重视，且不采取积极有效的措施，再谈民族民间传统音乐的保存与发展也是一句空话。

中国传统音乐理论家黄翔鹏精辟地指出：“新型的传统音乐工作者应该重视在发展中保存传统，同时应该意识到延续传统之本源的任务也已落在自己的肩头，否则这就是自己毁灭了自身得以立足的

基地。”“集成”工作使传统音乐业已记录在册，迈出可喜的一大步，然而使它继续存活在民间，在人民群众中传播起来，这便是我们义不容辞的职责。

结 语

毛泽东曾指出，“随着经济建设的高潮的到来，不可避免地将出现一个文化建设的高潮。”（转引自《邓小平论文艺》第10页）随着西部大开发战略目标的实施，新疆民族文化艺术必然会产生新的建设高潮。在这绝好的历史机遇中，我们以“集成”作为精神文明建设的内在资源和动力，融入西部开发与建设的洪流之中，使民族民间传统音乐继往开来、发扬光大。我们坚信：“传统文化对于一个有前途、有自信的民族说来并不是‘死物’或凝固了的事物，它在新的时代中仍然潜在着无穷的、发掘不尽的活力，一旦点燃时代的引信，即将沸腾翻滚，释放出巨大能量，迸发出新的光辉。这在一整部人类文化史中已经有屡见不鲜的史实作证。存传统之‘真’时，其‘用’就将无穷。”（引自《论中国传统音乐的保存和发展》黄翔鹏著）

浅谈“集成学”的形成

赵 毅

十部中国民族民间文艺集成志书的出版，历时 25 个春秋，10 多万文化大军投入普查抢救，广泛采集的伟大工程中去，撰写出洋洋 5 亿字的鸿篇巨著，展现在世人面前。堪称“亘古之举，创世之作”。它的本身涉及到中华民族各个历史朝政的政治、经济、宗教、文化、社会道德，民族风情等社会生活各个领域，充分地表现了中华各民族在各个历史时期的精神风貌。它的出版，为创建新的“集成学”奠定了坚实的“基石”，对构建集成学新学科创造了基础框架。今后，对于“集成学”的研究，提供了翔实的资料和原汁原味的可靠依据。同时，对今后探索传统优秀文化的发展规律，增强中华民族的凝聚力、自豪感，为发展社会主义新时期文艺事业，将产生着深远的影响。

现将“集成学”形成的条件、基本内涵及几点思考，略述个人浅见，请教于专家、学者和同行。

一、形成的条件

十部集成志书的出版，对创建“集成学”提供了根本性的条件，其表现以下几个方面：

（一）摸清家底。中华民族博大精深的优秀文化遗产，植根于各民族，流传于民间，存在于百姓们的口头和民间艺人的心里，属于“人存艺存”、“人亡艺亡”的一种不可再生的稀有宝贵资料，有的已近于“绝版”和“绝唱”。这些原生态的文化资料，大部分在老

艺人身上，少部分有文字记载，如不及时抢救，老艺人年事已高，就会有失传和“绝迹”的可能。在党的十一届三中全会精神鼓舞下，从1979年开始，在全国范围内进行了一次大普查、大抢救，“弘扬优秀文化”的伟大工程。全国各省、区、市先后动员了十几万文化工作者，汇集了一批学者、专家和业余文艺爱好者，组成老、中、青的普查、编写队伍，访艺人、问专家、查档案、阅文籍、寻遗迹、觅实地，展开全面性的史料查询与实物调查。尤其注重对年事已高的老艺人、当事人、见证人进行“抢活口”的专访。调查范围上，有的省、区以省会为中心，逐步向地、州、市伸延，然后向县、乡、镇、村、庙宇、寺院等地进行普查。有的以县、区、乡文化馆（站）的业务人员为主，下乡入户分散进行普查。有的省、区、市进行层层发动，处处开花，包括中、小学教师，利用寒暑假，编织一个覆盖全省、全县、全乡普查采风网，把蕴藏在家家户户、村村镇镇的民间优秀文化遗产进行登记造册和录音采集。可以说，在祖国960万平方公里的土地上，到处都留下集成人员的足迹，正如一位70多岁的“集成人员”说：“通过走乡串村的普查，深感祖国每寸土地都是中华民族民间文化的发源地，每块土地上处处都是‘宝’。普查工作是一项前无古人的开创性事业，对中国浩如烟海的民间文化遗产进行了一次全面、深入的大普查和抢救性工作，系统地收集和保存了我国各民族优秀文化遗产，记述了各地文化的历史和现状。它在大面积普查、广泛收集、深入挖掘，精心编纂的基础上，彻底改变了“有戏无本”、“有歌无曲”、“有史无书”、“有说无字”的现象，为全国各民族“从无形文化”到“有形文化”打下了良好基础性的“根基”。各省、区、市的卷本都有共同特点：以文字、曲谱、舞姿、图片、人物介绍、附录、索引以及录音录像等。以最形象、最生动、最真实地反映了各地民间艺术、民俗文化的第一手宝贵资料。因此，大普查摸清文化家底，尤其是珍贵的第一手原始资料，对集成学各学科的创建，无疑是研究课题的先决条件。

（二）经典文献。我国第一部诗歌总集《诗经》大约为305篇，大量采集了黄河流域的劳动人民在生产劳动中创作出“心声之歌”。汉武帝时期，在全国范围实行了采风制度，以收集、整理各地民间

口头流传的歌谣、编写出历史上著名的《乐府》。汉代著名的史学家司马迁，花费了10多年的时间编写出史学巨著《史记》。宋代司马光，花费了多年的心血，以编年体的形式撰写了中国著名通史《资治通鉴》，294卷。明代学者解缙等人合作编纂出《永乐大典》，全书共2287卷，凡例、目录60卷，以至清朝康熙年间编写了《古今图书集成》。清代乾隆时期，一批文人学士花费10年精力，编著了著名的《四库全书》，共收书3503种，分为经、史、子、集四部，故称“四库”。这些论著，资料之丰富，学术价值之高，在我国乃至世界文化历史上产生过重大的影响，尤其在国家存亡关键时期产生了巨大的凝聚力和战斗力，激励着中华儿女克服困难，团结奋斗，奋勇前进。今天，在中国共产党领导下，为了弘扬中华优秀传统文化遗产，组织众多的修志大军，政府投巨资，历时20余年，编纂10部中国民族民间文艺集成志书。它的编纂、出版有以下几个特点：

1. 十部志书在中国历史上第一次将中华民族五千多年以来，散落在民间的无形文化的遗产，通过采风、收集、整理、编纂乃至出版，在世界上是少有的文化“财富”。

2. 在中国历史上首次将全国56个民族丰富多彩的文化遗产，编入到十部志书中，为研究中国各民族、宗教、信仰以及民情、民俗等方面提供了全面、丰富、真实的资料，这是“难得的第一手资料”。

3. 十部集成志书按省、区、市分卷，它融史料性、学术性、欣赏性于一体，文、曲、图、照片并茂。它比较详细、系统、全面地介绍了各省、区、市各个时期涌现的各种题材内容和体裁形式的民歌、戏曲、舞蹈、音乐、曲艺以及民间歌谣、谚语、故事等等。各卷均标明了在中国版图上的地理位置，如《省行政区划图》、《少数民族分布图》、《各类文化艺术区划分布图》等，同时标明了各省全国重点文物分布图。每种照片、图片、附录、索引等史料经严格考证，翔实可信。它生动、形象、真实地展现了各省、区、市各族劳动人民的灿烂文化、丰富遗产。这是一部有史以来民族或地域文化最有特色、最有民间生活气息的文化志书。

4. 根据集成志书的特点，把同类品种的艺术品汇集在一起。比

如各省戏曲音乐卷，凡在某省流行的、广大群众喜闻乐见的戏曲音乐，都可以收集在一起，汇集成册。甘肃省境内流行的戏曲音乐有秦腔、陇剧、豫剧、花儿剧、眉户、影子腔、兰州鼓子、河西小曲等十多种戏曲音乐，编入集成卷宗，在中国历史文献中从来没有反映过大众文化生活，如小曲、小调等戏曲音乐。一位专家说：“十部集成志书是人民大众的经典文献，在世界文化史上也是独一无二的。”它的出版，我们可以自豪地说：与中国历史上任何文献相媲美，被中外学者誉为“经典性的文献”。它既有纵与横的厚度，也有深度和广度。同时也体现出各民族、各地域浓郁的风格和鲜明特色，具有典型性、代表性。它的完整、系统、众多的门类，涉及到各个艺术学科的研究，构成了中国“集成学”独特的风貌和研究空间。

（三）创建新学科。在人类社会发展的长河中，文化艺术领域里曾经出现过多次文艺复兴、文艺繁荣时期，对传统文化的继承，对新生文化的扶持，对整个文化事业带来新的机遇，得到了进一步发展，新的学科不断的兴起，推动着人类社会不断向前发展。文化各领域的延伸和新兴学科的出现，不只是一个或几个文化门类本身范畴观念的变革，而是对社会经济、文化各个领域和整个人类社会文明生活的所有方面，都发生着深刻而又广泛的影响，这一切又改变着人们对过去文化学科单一、死板的认识。比如民歌集成，过去以民族传统分类法为主，结合音乐体裁进行分类。通过集成工作的采风，发现了56个民族的民歌各有个性和特色，就出现了不同民族的民族演唱形式，包括宗教、寺院、宫廷、院落、山村等不同类型的民歌音乐分类研究。这样不同形式民歌互相交叉、渗透，互相借鉴，人们对以往的传统民歌的认识，有了新观念、新的价值观。从伦理观和审美观上看，文化领域就出现了新概念、新理论、新学科。十部集成就是十大门类学科研究的大纲，各门类学科又派生出新的分支学科。正如文化部长孙家正在“集成表彰大会”上指出：“十部文艺集成志书的编纂出版，确立了集成志书在艺术科学研究领域中的学术地位，完善了我国民族民间文艺的科学研究体系的层次架构，形成了资料建设—志书集成—历史研究—理论研究—文艺批评的完整梯序。”我国兴起的“集成学”正是沿着这条道路向前开辟新的学

术领域。

十部集成志书具有综合资料，简明研究条目，文艺百科全书等特色。综合资料：时间跨度，中华上下五千年，纵贯古今，描绘了美好的宇宙，凡是地上跑的，天上飞的，对人类社会生活有寓教于乐的事物，均在歌颂之列。所以，十部志书具有宏大的规模，丰厚的内涵，翔实的资料，齐全的学科，前所未有。研究条目：志书在编纂过程中，编选词目贯彻“准确性和清晰性”的原则。准确是集成的生命，质量是集成的保证。在这样的前提下，力求抓住各门学科的基本素材和基本概念，各卷宗的学术条目、历史事件、重要曲目和各类人物，力求简明扼要地反映本省、区、市的学科全貌。百科全书：集成志书分为十大类，犹如十棵参天大树，根深深扎在中华在地上，派生出各粗壮的躯干和茂密的枝叶，都取决于它的根。没有根，就没有干，也没有枝叶。十部志书就是十大学科研究的大纲，它的根，就是中华民族优秀文化遗产。没有根，就不会派生出各类不同层次集成的研究条目，这就是集成学基础学科。力求覆盖各卷的文化学科的方方面面，较全面地反映文艺百科全书的系统性、理论性和新颖性。

（四）培养人才。十部集成志书在搜集、整理、编纂过程中，锻炼、培养了一大批具有一定理论素养，精通本地区本民族文化资源的集成专门人才。同时建立了一批科研机构，出版了不少的科研成果，对研究传统文化和推动文化事业的发展起到了积极地促进作用，在国际上产生着巨大的政治影响。这支队伍熟悉本地区传统文化的基本概念、基本要素、基本规律、发展过程及其不同时代、不同民族、不同地域的文化遗产的特征。他们做到了“心中有数，重点突出，条目清晰，层次分明”。在实践工作中，摸索一条十分宝贵的经验：亲临现场，亲自采录。他们懂得“读万卷书，行万里路”和“百闻不如一见”的道理。许多老集成工作者，不辞路途遥远，不怕辛苦，亲自到村入户，进行专访，他们说，行万里路，可以得到读万卷书得不到的学问和知识。书本上看到的，只算是“闻”；亲到现场，眼见为实，看的效果胜于“闻”。真实的东西，更能够影响心灵、激发感情，从而使观念有所转变，增强了自觉性和责任心，激

发了研究的兴趣，这和在书堆里、资料室搞研究，大不相同。1985年，笔者随采风人员到甘肃临夏地区采录“花儿”资料。“花儿”演唱会上，人山人海，如同过年，房顶墙壁上站满了人，拖拉机上坐的、站的，树杈上爬的都是人。一人唱，众人合，真正欣赏到花儿的高亢、悠扬的曲调，深深打动了我们的心灵。这与书本上描绘的“花儿”如何动情、优美大不一样。尤其听老艺人讲述民俗故事、花儿的唱法，一两句话，使你思维顿开茅塞，在观念认识上有较大的转变，改变了单纯从“书本、文献资料”为主编纂集成的想法，其收获正像“听君一席话，胜读十年书”之效。十部书最大成功之处，就是培养了一批人才。这批人才是在艰苦环境中锻炼出来，正如社会上流传的，“得志的人，不修志，不得志的人，才修志”。他们办公条件差，经费少，社会地位低，但他们有一颗责任心，深入实际，掌握资料，熟悉业务，有理论水平，是“集成学”研究的基础和前提，也是一支难得的理论研究生力军。

鉴于上述，形成“集成学”的主要条件，都是从实践中总结出来的。它对今后集成学各学科的研究，提供了扎实的理论基础，起到了重大的“奠基”作用。在不久的将来，经国内外学者的努力，使研究工作向更广更深的层次发展，会出现“盛世修志，千年回顾，重点研究，成果累累”的喜人局面。

二、基本的内涵

十部志书的出版，在文化领域里，产生了新的研究学科——集成学。在这里，谈一下什么是“集成学”。

笔者认为：“集成学”的形成，是我国改革开放发展到特定阶段的必然产物。这个时期我国社会安定、经济繁荣、国泰民安，风调雨顺，是修志的最好时机。

“集成学”是一门新兴的学科。按照马克思主义观点来说，就是研究中华民族上下五千年以来的宝贵文化遗产的特征，研究民族民间文化的基础理论和探索传统文化发展规律、内涵、审美以及教育功能的一门学科。它牵涉到人文科学和社会科学的各个门类，所以

又是一门实践性、理论性很强的综合性的新兴学科。同时，它涉及到我国历代的政治、历史、经济、军事、哲学、民族、文化以及各地民俗风情、社会道德等人类生活各个领域，覆盖面广，内容丰富，有鲜明的独特性。它包含着深厚的文化底蕴，各族各地都有自己独特的语言，传奇的神话，多彩的民歌，多姿的舞蹈，丰富的谚语，美丽的文学等，生动、真实地展现了中华民族历史悠久，文化灿烂，多姿多彩文化遗产的风采，也充分地体现了中国广大劳动人民在各个历史时期的民族气质和民族风貌。

集成是什么意思？集：聚集，会合之意。就是说，集思广益，把分散的聚集在一起，融会各家各派的文化遗产的成果而达到完备的程度。成：成功之意，汇集各种类文化遗产，编成各类品种的卷宗。故集成将同一品种文化遗产，汇集在一起，编书成卷。十部志书根据“集成”二字的含义，经精心的编纂，出版了经典性的文献，它以丰厚的内容，简明的体例，为创立具有民族风格和地域特色的社会主义文化理论研究学科开辟了新的途径。

“集成学”可以分为两大部分，就是宏观与微观。

宏观：指“集成学”研究的政治方向，主要是贯彻执行党的文化路线、方针和政策，贯彻“双百”方针，坚持“古为今用”、“洋为中用”的原则。具体地说，善于开发外部潜能，利用外界的力量，发展自己研究的领域，把外界无限巨大的能量逐步转化成为自己研究的实力。用科学观来制定集成学科研究的法规，拟定“集成学”各学科主攻方向和发展规划，从研究中总结出中华民族优秀文化的精髓，以及新思路、新观念、新见解，解决集成学建设和发展上重大问题等等。比如甘肃河州人（今临夏）是“花儿”的发源地，但宁夏、青海等地也唱“花儿”，在唱法有所不同，都称“西北花儿”，这就需要研究它们之间的发展及唱法、发声的规律。陕北的民歌“信天游”与甘肃陇东民歌在唱法、形式上大体相同，但仔细听起来，差异很大，这就需要在宏观研究的基础上，逐步解决邻省、邻地区有关相同的问题，使研究工作对过去解决不了的重大问题，研究出新的趋向，使集成学向广度深度发展。

微观：指具体研究各个学科的框架及具体设想。就是充分开发

自身的潜在能力，利用自身智慧，发展自身研究的广度和深度。比如甘肃民族民间歌曲卷，总称“民歌”卷。它分为四大片：陇东、陇南、河西和河州。又分为八种：汉族、回族、藏族、东乡族、裕固族、保安族、蒙古族、撒拉族等民歌。各族民歌又分地域和不同格式，各有浓郁的特色。这就要深入、仔细研究每个民族民歌的规律，演唱形式及独特之处，每首民歌都是研究的题目。正如专家们指出：集成各卷中每出戏、每句台词、每个符号、每首词曲、每个脸谱、每件乐器等等，都是研究的课题。通过微观的研究来展现中华民族优秀的魅力和民族内心的精神世界。

两者的关系，互为融合。宏观：明确方向，解放思想，发挥各专业理论人员的积极性和创造性，投入“集成学”研究行列中去。微观：具体研究各个学科，深入进去，仔细分析，站在历史的高度，解析它崇高的思想境界，指出它的独特之处，总结出让人思考、启迪具有指导意义的新观念。通过两者的结合，才能研究出世界上第一流有价值的文化理论成果。

三、几点思考

为了进一步做好“集成学”的研究和发展工作，应当着眼于以下几点：

第一，抓好人才

“集成学”中心课题是人才问题。“集成学”需要一支既懂文化遗产发展规律，又懂文化遗产对今后发展文化事业的重要性的队伍。所以说，“集成学”的人才才是抢救、发掘、研究文化遗产中最宝贵、最活跃、最富有创造力的因素。任何学术研究的成果，是靠人的聪明才智来完成的，离开了人的积极性、主动性、创造性，什么成果都研究不出来。因此，首先要抓好“人才”这个核心。这个“核心”是关键，有了人的主观因素，什么事情都能干成。“集成学”也不例外，有了人什么难关都能攻破，才能出现“集成学”研究的新成果。因此，今后要抓好现有人才的培养工作，要重视、要爱护，调动他们的积极性，发挥他们的优势和长处，提高他们理论研究工作

平，这是繁荣“集成学”研究成果的最基本条件之一，也是我们保护文化遗产、研究文化遗产的根本措施。同时，采取各种形式培养各类文化研究人才，发挥老集成人员的积极性，搞好传帮带，使各类人才都能够“各务其业，各行其是，各展其长，各用其才”，为繁荣祖国优秀文化遗产的研究，贡献出自己的智慧和力量。

第二，树立责任感

什么是责任？凡是自己承担某项工作和完成某件事情，自己真心实意，付出一定的代价，去认真地完成它，把这件事情做好，做完善，有始有终，这就是责任。集成工作在某些省份，资金短缺，人才不齐，面临着种种困境，许多学者和文化工作者从来没有迟疑与放弃过，他们用自己的积蓄，翻山越岭到山区村寨采集、抢救文化遗产，这种精神支撑着这一时代的重托，他们深知这是自己的责任。如果没有这种责任心，后人都要责备或者咒骂他们。因为传统优秀文化是中华民族精神感情的根茎，又是传承了数千年精神文明的遗产。实践证明，不少的学者在本土文化的基础上，研究出许多重要的成果，受到各方面赞誉。这说明研究成果越多，学者的成果个性越鲜明，其生命力越旺盛，影响力越强烈。因此，研究本民族本地区优秀文化遗产是每个老集成工作者和学者、专家的光荣职责，这是历史的使命，时代的呼声，人民的愿望，只有坚持“责任感”，才能研究出中华民族优秀文化的新成果、新价值，使它代代相传，永放光彩。

第三，确立创新意识

不论“集成学”的研究或文艺创作，都应立足于弘扬和发展具有中国特色社会主义文化建设这个基础上。“集成学”的研究应要准确把握中华民族优秀文化的内涵、发展规律和审美特点，熟悉它悠久的历史 and 它所表现的内容、形成，深入地研究、分析后，去粗存精。在此基础上，进行创新。自古以来，创新都是社会发展最强大的推动力。正是由于人类在各个领域里不断创新，从原始蒙昧状态进入今天高度文明的社会。所以说，创新是一切研究工作的灵魂，“集成学”的研究也不例外。“集成学”的创新不能从形式上出发，更重要还在于从内容、审美价值上使这一古老优秀文化，历史面貌

更加清晰，而且要闪耀出时代精神的光芒，显示出民族精神、民族气质，永远鼓舞着人们不断前进。它的创新，是为了很好地研究、保护优秀文化遗产，不是照搬、复制传统文化，不能以古代今，以洋代中，必须保留优秀文化原汁原味的精华及广大群众喜闻乐见的民族形式，保持着浓郁的民族特色，这就是我们创新的方向。在此基础上，对外来文化借鉴有益的部分。借鉴的目的是用来丰富自己的研究成果，不是代替或取消中华文化，更不能冲击我们民族的文化。在汲取外来文化有益部分的同时，逐步摸索出并找出适当的文化资源，进行创造性转化，为我服务，为我所用。“集成学”在研究优秀文化遗产过程中，必须进行大胆创新，从形式、内容到审美价值，赋予新的生命力，这就是我们创新的目标。

第四，创造和谐的环境

创造一种正常和谐的研究环境，对刚创立的“集成学”来说，是非常必要的。在和谐的环境中，应大兴争鸣之风，开展同志式的探讨和批评，对于活跃学术研究气氛，提高研究成果质量，有着极其重要的作用。在目前，“集成学”研究中出现了一种不正确的现象，说什么“活人的作品都研究不完，还研究死的遗产”等等。活人的作品大部分反映现实生活的，贴近时代，与人民同呼吸共命运的，与我们年代相接近，看得见，摸得着，在目前现实生活中起着强烈的鼓舞人、教育人的作用。但死人——古人的文化遗产，上下几千年，大部分遗产都体现出那个时代的精神风貌和生活主流，表现出人与劳动、人与大自然、人与社会生活的美好向往。它与人类社会发展，时代进步永存并茂，经久不衰，正是由于古人的文化遗产自身规律和民族特色所决定的。古人的文化遗产的养成，环境的造就，都起着巨大的启迪和教育作用。今天，研究古人的文化遗产，同样对人们产生一种积极向上，团结拼搏，具有强烈的民族精神和爱国主义教育。我们对“古人的文化遗产”应采取“精华不可丢，糟粕不可取”的原则。在理论研究上，面向民族民间文化遗产，“古为今用”，深入实际，对不正确的倾向、僵化思想进行一次大变革，不断增加新的思想内涵和新的研究课题，为当今社会服务，这反映出时代的进步，也是文化遗产得到进一步保护和研究。

在新的学科和新的学术观点出现时，必有争论，这是常规。观点不同，对历史人物、事件看法不同，对作品的时代背景和主题思想会出现分歧的看法，这是非常正常的现象。由于各个人的阅历不同，修养不同，不同意见的争鸣，还会起到“相互补充，相互完善”的作用，求得共同提高，共同探讨的目的。在研究中应大力提倡探求真理的风气，学习发扬鲁迅先生“坏处说坏，好处说好”的精神，坚持正确性和科学性，反对打棍子、扣帽子的恶劣作用，也反对无原则的庸俗吹捧之风。这样为研究人员提供了民主和谐的研究环境，这是繁荣社会主义文化理论的研究，焕发学者、专家研究生机的主要精神条件之一。

“集成学”是一项新的学科。在各卷编纂、出版中为这门学科提供了雄厚的基础，为这门学科开展工作积累了宝贵的经验。但对“集成学”的研究，刚刚起步，只是原来搞集成的学者、专家对自己熟悉的课题，进行了专题研究，写出了不少有分量的学术专著。但这远远不够，要全面搞文化理论的同行齐努力，我们这一代不研究，谁来研究，这是历史的使使，也是我们的神圣责任。现在，我们对“集成学”的研究，没有成功的经验，只有大胆地实践中去摸索、探讨，不断总结，才能出经验。只有提高大家的积极性，成果从实践中来，有成果，就有经验。经验上升到理论，理论是实践的总结，反回头来用理论又指导实践。用正确的科学观来指导“集成学”的研究，才能出现前人没有研究过的文化理论成果。可以说，这项工作是平凡而伟大的研究学科，在世界文化史上是一次创举。

“集成志书”是一所大学校

韩 军

“十大文艺集成志书”的编纂出版工作已进入尾声。看到那堆之如山、排之如墙的卷本，自豪感油然而生。我们热爱生活的祖先创造出来的各种各样的艺术形式，被我们这一代人记录了下来。这些属于我们自己文化的民间艺术，千百年来在我们这块有着深厚文化积淀的土地上生根、光大，它们像一条河流随着历史的脚步一刻不停延绵不断地流淌着。然而，从古以来却没有系统人系统地记载、描绘它们，使当今的人们要探究先前的模样要努力地去猜想和推测。20世纪下半叶，在中国共产党的领导下，人民政府组织了全国的力量，终于把从未被历朝历代统治者纳入正统史志的民间艺术载入了史册，记载着中国民间艺术的“十大文艺集成志书”终于被排列在中华民族文化的文献库中。它们像一座文化长城，一座承载着我们传统思想、道德、观念、审美的文化长城。这部“功在当代、利在千秋”的宏基伟业不仅具有不可估量的深远历史意义和现实意义，而且在编纂过程中，培养了一批既有专业知识、又熟悉了解民间艺术的人。

25年前，我是部队宣传队的一名文艺兵。1979年下半年的一天，当地文化局的一位同志提着一台录音机拿着几盘磁带来找我，希望我能帮助他记录民歌。那是一些本地乡亲们自己演唱的“河曲山曲”。我刚一开始听，就被那一首首充满着乡土气息的悠扬、真挚的山歌深深地吸引、感染了。我第一次感到了“源泉”的力量，认识到了什么叫做“歌”，领悟到了音乐的本质。第二年，当有两个单位同时要借调我的时候，我毫不犹豫地选择了《中国民间歌曲集成·山西卷》编辑部从事民歌的编辑工作。从那时起，

我与集成志书结下了不解之缘，先后参与了《器乐曲集成》（工作了一段时间）、《戏曲音乐集成》、《曲艺音乐集成》、《曲艺志》山西卷的编纂工作。从那时起到现在，集成志书对我来说是工作的全部，是我生活中不可割舍的一部分，我完全是在集成志书工作中逐渐成长起来的。我不仅热爱“集成志书”，也得益于“集成志书”工作。25年的编纂就是25年的学习，我的成长历程证明了——集成志书是一所大学校。

“十大文艺集成志书”是前无古人的创举，各种古代文献典籍没有给我们留下可资借鉴材料。我们甚至对我们生长的土地上有多少种民间艺术形式以及她们的状态都说不清楚。因此，编纂集成志书首先要清楚各个种类的艺术形式在民间的基本情况。工作之初，主要的任务是对各地的民间艺术的各个种类进行普查，甚至对已经消亡、但在民间尚有人知道的民间艺术形式进行抢救性挖掘，普查、挖掘工作是编纂工作的基础。普查、挖掘工作的进行，使全国广袤的地域成了一个大的课堂。在这所没有围墙的大课堂中，我们了解了民间艺术，熟悉了社会生活与民间艺术的关系，更是摸清了我们自己的“家底”。以山西省为例，通过普查、挖掘、收集到民歌1.2万余首（编辑上卷1374首），民间器乐曲2000余首（编辑上卷508首）。整理出民间舞蹈200余种，戏曲剧种有50多种，戏曲唱腔近千段。尤其是尚未被认识的民间说唱，通过普查、挖掘，竟整理出曲种近40个。另外在民间文学的三套集成中，全省收集到民间故事1万多个（编辑上卷598个），民间谚语10万余条（编辑上卷2万余条），民谣2万余首（编辑上卷1946首）。这些惊人的数字，为我们编纂集成志书打下了良好的基础。普查过程就是学习的过程，我们通过这个过程，认识了民间艺术，熟悉了民间艺术。

普查、挖掘的基础性工作使我们掌握了民间艺术的基础材料。要编辑，就要对基础材料进行记录整理。有音响的需要记谱，有动作的需要画图。这些不仅是专业性很强，而且是需要深入探讨、规范的工作。比如在音乐方面，由于我们汉语言的四声具有辨义作用，对音乐的直接影响就是我们民族音乐的音具有“音腔”特质。又由于我们情绪的表达和表述习惯的“韧性”，使我们音乐表现过程中的

速度呈不规则——即“皮筋”状态。在民间舞蹈中，我们不仅注重动作的始、终，更重视动作始、终两点之间的过程。这些都是我们民族艺术传统的、区别于西方音乐的本质特征。如何客观、准确地记录这些中国特色的形态，是摆在我们面前也是关系到集成志书质量的重要问题。对于我们这些基层工作的编纂人员，需要进一步学习才能胜任这项工作，集成志书的领导们注意到了这些问题。1986年在太原召开了集成志书“记谱研讨会”，全国各个音乐集成的专家、学者和参与集成志书记谱的人员集之一堂，共同商讨编纂过程中的记谱问题，使很多问题达成了共识。研讨过程就是我们学习、提高的过程，通过研讨、交流，使我们对自己的民间艺术有了更深刻的认识和理解。

对基础资料进行整理、记录之后，即进入编纂阶段。所谓“编”，就是要将整理出来的资料依一定的规范进行排列，“纂”就是要将民间艺术的历史、现状及形态用文字等形式加以描述。编纂过程更是一个学习的过程。我们国家国土辽阔、民族众多。各地的民间艺术形式有各地的特点，如何达到即统一又有各自特点是非常重要的事。“十大文艺集成志书”各总编辑部各自制定的《编辑体例》和提纲是使我们认识民间音乐的又一次提高。编纂集成志书需要理论指导，编纂过程就是学习体例、落实体例的过程；是提高理论水平过程。《编辑体例》和提纲是总编辑组织全国各艺术门类的专家、学者、权威人士制定出来的，是编纂集成志书的教科书、大纲。另外，十大文艺集成志书各总编辑部的成员都是很有影响的专家和学者或是有经验的编辑，他们除参与制定编纂体例提纲外，还要对各地的稿子进行审订。审稿过程，又是一次教学过程。参加审稿的除总编辑部的人员外，又有一些特约的各专业的专家、学者。他们要使各省卷本达到国家的最高水平，要使各省卷本在统一的体例下编出各地的特色。他们认真努力并不厌其烦地向我们讲授基础理论、历史发展以及相关学科的发展情况等当代学术的最新成就。可以说，在集成志书这所大学校园里，各总编辑部人员和特约编审员们是理论教师，我们受到了无偿的高等教育。在他们多次的教育中，我们的理论水平有了提高，我们也站在了一个学科的前沿。集成志

书的编纂过程，也是我们理论提高、学术成长的过程。

通过编纂文艺集成志书，我们得到了提高，反过来又对民间艺术有了新的认识，进而对我们的理论也有了新的看法。在学习和编纂过程中我们发现，在学校学的专业理论知识，对民间艺术的描述是吃力的。比如在音乐方面，我们近百年来“新音乐”的基础乐理教学是以“大小调体系”为主，尽管后来又有了“五声调式”理论，却都无法将丰富的民间音乐的各种形态全面概括。用现有的理论体系概念、术语来理解、描述民间音乐非常困难，甚至有些是不合适的。另外，在编纂过程中，发现的新材料、新证据，使我们对于一个学科的历史有了更新的认识。

通过编纂文艺集成志书，我们看到了我们民族民间艺术的绚丽多彩、博大精深、源远流长，也看到了我们要为之奋斗的方向：我们自己的艺术应有自己的理论体系。我们的民间艺术以至民间艺术中的各个种类要有新的历史，要有自己的基础理论，要建立属于我们自己的民间艺术的理论体系。

文艺集成志书是一所大学校，在这所学校里，作为一名学生，我向民间艺术学习，向专家学者学习。在这种实践——理论——实践循环往复中，我不断学习，不断提高，也不断成长。

我感谢文艺集成志书。

岭南越歌的继承与发展

——兼论《中国民间歌曲集成》

之广东卷、广西卷

冯明洋

岭南越歌蕴蓄着丰富的岭南文化资料，在“岭南文库”中是一个有声有色的特殊成员。这个成员的声音既古老、悠远，又开放、兼容。现代化、奔小康，建设文化大省、构筑“泛珠”人文环境，缺了或弱了其声其音，似乎都不完美。无情的世事已经显示，20世纪80年代以来，由于西方现代音乐与港台流行歌曲大量涌入国门，当今的岭南歌坛与珠江人文舆论已有使其淡化或异化的趋向。联合国教科文组织无形文化部专家爱川纪子说得好：我们需要“文化上的多样性”，否则“我们会丢失掉祖先传下的文化遗产”。人类学家韦德·戴维斯也说得不错：“如果你失去一种文化，你虽然不一定会失去现代化，但你失去的却是一整套对人类生存意义的诠释。”“音乐文化学”主张“通过音乐了解文化，进而更深刻地了解人类自己”。本书前九章对岭南越歌进行的音乐文化学分析，正是对于岭南人文及其生存意义的诠释。这种诠释告诉我们：“祖先传下的文化遗产”不能“丢失掉”；同样，失去“对人类生存意义的诠释”，也“一定会失去现代化”。可见，继承与发展的课题，当今已迫在眉睫。

早在1999年11月，联合国教科文组织就曾提出倡议：从2000年起，每年的2月21日为“世界母语日”。倡议指出：“语言是保存和发展人类有形和无形遗产的最有力的工具。”“是人类文明最初的记忆，是地方文化的活化石。”促进母语传播，“不仅有助于语言的多样化”，“而且能够提高对世界各种语言和文化传统的认识”。同样道理，岭南越歌是岭南母语的孪生子，是岭南文化的活化石，对它

们进行挖掘、整理、研究、弘扬，提高对它们的认识，促进对它们的传播，也是对“保存和发展人类有形和无形遗产”的一种贡献。落实到民族音乐领域，该组织还曾先后正式命名我国的昆曲艺术（2001年5月）、古琴艺术（2003年11月）为“世界口头与非物质文化遗产代表作”，不断促进我国“抢救和保护人类口头与非物质文化遗产”工作开展。2002年5月，中国艺术研究院召开“抢救和保护中国人类口头和非物质文化遗产座谈会”，正式启动了“中国人类口头和非物质文化遗产的认证、抢救、保护和研究工程。”具体落实联合国教科文组织计划，将此项工程正式纳入全世界人类的统一行动、统一规范之中。

根据这一行动计划，国家相关部门已着手制定鉴定和评价体系，进行分等级评估、定级，编辑出版《中国人类口头和非物质文化遗产代表作名录》、《代表作图典》，开展《中国传统文化艺术构造及传统关系研究》丛书、《中国人类口头和非物质文化遗产未来走向研究》丛书、《中国人类和非物质文化遗产文化现象研究》丛书、《中国宗教艺术遗产集成》、《中国少数民族艺术遗产集成》、《中国民间民俗文化遗产集成》、《中国现存文化及生活生产方式环境综录》、《中国人类口头和非物质文化遗产田野考察报告集》等的编撰出版工作。

在组织编撰出版工作的同时，拟尽快建立“中国人类口头和非物质文化遗产代表作资料馆”，编撰《普查资料总目》，在研究院“中国艺术网站”建立网格数据中心，负责“资料数据库”及“中国信息网站”的建网和数据转换技术工作，以进行永久性保护。

上述信息看来如铺天盖地一般，咄咄逼人之势令人难以无视。好在我省的文化学者及有远见卓识的编辑家、出版家们，早在20世纪90年代初已经启动了“岭南文库”基础建设工程，经13年积累，现已出版的70多种高水平学术专著和通过“文库”聚集的一大批学者，为岭南地区“认证、抢救、保护和研究人类口头和非物质文化遗产”工作备好了条件，打好了基础。音乐文化领域，近几年陆续完成的《客家风华》、《粤乐》、《潮乐》等也已开了个好头。继续扩大范围，或进行分学科深入研究，或具体落实继承、发展措施，显然还有许多工作要做。据笔者所知，无论分学科研究还是具体规划措施，我

们的家底还是相当雄厚的。本章的任务，就是分别对岭南歌乐领域早期的基础建设与人才积累、当代的学术发展与文化转型、当下的文化取向与文化重构等进行综合分析，提出继承与发展的可行性预测。

早期民歌采风的基础建设与人才积累

继承与发展的命题古已有之，传承二字也是客观存在、自然规律使然。民间艺术、传统歌乐，一向是自然生发、自我更迭、优胜劣汰、自然繁衍之物。只是到了文化发达、思想活跃的春秋、战国时代，文人涉足其中，才出现了《诗经》（国风）、《楚辞》（九歌）、《越人歌》等。五四新文化运动以来，新文学、新音乐运动，主张平民化、面向民间，传统歌乐更被民俗学家、文艺学家视为珍宝，新文化、西方文化培育出一大批新学人士，他们高举民主、科学大旗，为传统文化的继承、发展注入了新的元素。这在20世纪20年代、50年代、60年代，分别留下了不同的历史印记。

一、20世纪20年代前后的开拓开发与基本建设

岭南大地向来是古今文化、中西文化、南北文化交会的一片热土，古乃“海上丝路”发祥地，隋唐时已有“雄蕃夷之宝货，冠吴越之繁华”的盛况。明清时岭南民歌已有文人搜集推广。明代木鱼歌《花笺记》、清代粤讴等，18世纪还破译成“广州情歌”传到欧洲，受到德国诗人歌德等人赞美。清代又有吴淇等的《粤风续九》（1658—1665年间）、屈大均的《广东新语》（1680年）、李调元《粤风》（1784年）等先后出版。其中，吴氏所录客家山歌、壮歌、瑶歌，所附歌仙《刘三妹传》；屈氏所描述的“粤俗好歌”之风及其所录婚俗仪式之迎亲拦门歌、婚宴坐堂歌、闹房打糖梅，以及妇女摸鱼歌、迎春采茶歌、东莞汤水歌、南雄踏月歌、粤西浪花歌、俚人竹枝歌、瑶族布刀歌、壮族桃叶歌、潮州畚歌等；李氏所录岭南各族民歌110首分四卷并存：一粤歌、二瑶歌、三苗歌、四壮歌，实为国内学人首创。以上三位先驱早在几百年前已为现代岭南越歌的开拓开发奠定了丰厚坚实的基础。

20 世纪 20 年代继往开来者，是现代中国民俗学鼻祖、时任中山大学教授的钟敬文先生。他是广东海丰人。1926 年同顾颉刚、董作宾三人共同发起组织“民俗学会”，编辑出版会刊《民俗》、《民间文艺》等。继而游学浙江、江苏、广西、广东、香港、日本等地，到处推介中国民俗文化，创建中国民俗学会，中国民间文艺研究会，出版物中有关岭南越歌研究专著有《儂情歌》、《盍歌》、《客音情歌集》、《马来情歌》、《口头文学——一宗重大的民族文化遗产》等。钟老不仅是岭南，而且是全国民歌学界的泰斗。令人欣慰的是，钟老在中山大学创建的民俗学事业，传承至今，香火不断，而且对岭南、对全国、对亚洲，都不断产生影响。90 年代出版的《岭南俗文化简史》（作者叶春生），显示了中大的传统和实力，可喜的是后继有人，遗憾的是文学与音乐脱节，它们在民间原属一个整体，若能结合研究，岂不更近乎原生形态。此乃后话。

同时关注岭南各族歌唱风俗的，还有著名的社会学家费孝通教授、语言学家和作曲家赵元任教授等，他们同样在 20 年代已亲力亲为，亲赴岭南各地各族山乡采访民俗民歌，笔录民风民情，在岭南大地上首开用国际音标记少数民族语言、用五线谱录少数民族民歌的先河。他们的研究是综合性的，他们学术活动的足迹遍及全国、全世界，他们对岭南民俗民歌的关注，对世人、国人、岭南人，都有很大影响。

20 年代开创的民俗民歌学事业，之所以能兴于岭南，一是 19 世纪 40 年代以来这里首开国门，实行门户开放；二是 1910 年前后这里首举辛亥革命大旗，继而五四运动，新思想、新文化自北而南大量融入岭南文化使然。其实此前，这里已有“开放”、“新学”的故土。如 16 世纪中叶欧洲近代乐器已经到了澳门，管风琴、铜弦琴、军乐形式、西方宗教音乐、近代音乐及其教育体制等，都从岭南涌入国门。清末学者南海人康有为最早提出“废八股”、“立小学”、开“乐歌”课的建议。早期留学日本的鹤山人冯小舟（冯梁）编辑推出岭南第一批新音乐教材，如《新编唱歌教科书》、《国民教育唱歌集》等，先后由树德堂刻版印制、广州音乐教育出版社出版。由学堂乐歌的群众歌唱形式，到大革命时期的工农兵学各界革命歌曲

大普及大流行，岭南越歌的古老声音也自然被裹入其中。如海陆丰地区的革命民歌、彭湃先烈等选用潮州小调、渔歌填词的《五一劳动节》、《田仔骂田公》、《农会歌》等，既丰富了群众歌曲，又赋予民歌小调以新的生机。这也是岭南越歌继承发展史上在 20 世纪 20 年代留下有声记忆的亮丽一页。

由革命民歌到革命军乐及铜管乐队的普遍发展，也培养出一批革命的新型的职业音乐家。例如：岭南大学乐队、中山大学乐队和斗正中学银乐队的冼星海（番禺籍）、何安东（顺德籍）等，台山县一中管弦乐团的李凌、台山中学铜管乐队的李鹰航，圣心中学管乐队的郑志声（中山籍），黄埔陆军小学堂鼓号队的廖尚果（即青主、惠州籍）等他们如今都成了近现代史上发展岭南音乐和建设中国音乐的领军人物。

其实，老一辈的现代音乐家，对于岭南文化乃至整个民族文化作出贡献、产生世界影响的本土人士还有很多。笔者参编《中国近现代音乐家传》（四卷本）时粗略统计，全传收入近现代音乐家共 314 人，岭南音乐家 52 人，约占总数 1/6。贡献不可谓不大。按年龄分专业计，如民族音乐家有粤乐家何柳堂（1870—1934 番禺人）、丘鹤俦（1880—1942 台山人）、吕文成（1898—1981 中山人）、刘天一（1910—1990 台山人），潮乐家苏文贤（1907—1971 潮州人），汉乐家罗九香（1902—1978 大埔人）等；有音乐理论与教育家肖友梅（1884—1940 中山人）、中伯和（1889—1945 梅县人）、青主（1893—1959 惠州人）、满谦子（1903—1985 荔浦人）、肖淑娴（1905—1991 中山人）、陈洪（1907—2002 海丰人）、廖辅叔（1907— 惠州人）、老志诚（1910— 顺德人）、马思聪（1912—1987 海丰人）、章彦（1912—1992 广州人）、李凌（1913—2003 台山人）、黄锦培（1919— 惠州人）、刘恒之（1920— 苍梧人）、苏夏（1923— 东莞人）、谭冰若（1924— 广州人）、廖乃雄（1933— 惠阳人）、林耀基（1937— 台山人）、蔡松琦（1939— 揭阳人），有作曲家郑志声（1904—1941 中山人）、冼星海（1905—1945 番禺人）、谭小麟（1911—1948 开平人）、何安东（1907—1994 江门人）、何士德（1910— 阳江人）、章枚（1912—1995 佛山人）、

李鹰行（1916—1999 台山人）、梁寒光（1917—1989 开平人）、张棣昌（1918—1990 梅县人）、韦虹（1919—1993 珠海人）、陈紫（1919— 惠州人）、张文纲（1919—1990 合浦人）、蔡余文（1921— 陆丰人）、陈培勋（1921— 合浦人）、草田（1921— 中山人）、吴应炬（1926— 南海人）、廖胜京（1930— 梅县人），有指挥家杨嘉仁（1912—1966 中山人）、陈传熙（1916— 南宁人）、黄飞立（1917— 广州人）、司徒汉（1923— 开平人）、赖广益（1928— 乐昌人），有歌唱家李志曙（1916—1994 贵港人）、史荣钜（1918—1991 开平人）、叶佩英（1935— 惠阳人），有钢琴家鲍惠莽（1940— 珠海人）等等。他们不论在何时何地工作，都在为维护传统音乐文化、为促进音乐艺术民族化、为传承传播岭南文化而努力奋斗，他们的业绩在中国音乐发展史上举足轻重，对于岭南音乐文化建设，也是值得后人学习和研究的对象。

二、20 世纪 50 年代以来的民族调查和民间会演

新中国建立以后，以上先驱者的业绩和他们的身教言转，带动了一批又一批新型音乐工作者为继承发展民族音乐继续奋斗。50 年代以来，国家民委、文化部门先后启动的少数民族社会历史调查、民族民间文化会演及其普查采风活动，也吸引了岭南音乐文化学者们前赴后继，大批投入工作。这些活动对于岭南歌乐文化具有特别价值的约有两类。一是参与全国少数民族社会历史调查活动，二是参加全国民间文艺会演和少数民族群众艺术观摩演出活动等。当年的这些活动非常注意资料积累，如同前人栽树后人乘凉一样，作用和影响将是永久的。

关于“中国少数民族社会历史调查”活动，原由国家民委于 1953 年发起，以行政大区为单位组成调查组。中南区调查重点是广东，广东重点是黎族。同时，也涉及疍民、瑶民、壮民的识别与普查。调查活动以点带面铺开以后，在岭南的调查对象逐渐扩大，如广西的壮族、瑶族、仫佬族、毛南族、京族等，都是广西独有民族，都单独立项进行。同两广少数民族有关系的邻省区的民族，还有福建的畲族，湖南的瑶族、苗族，贵州的侗族、布依族、苗族、水族、仫佬族等，也都分别立项调查、汇总资料，统一以民族为单位总结

出书。直至 60 年代初，陆续出版了“中国少数民族社会历史调查资料丛书”数十册，均以大 16 开铅印内刊形式收存。这套资料都是珍贵的第一手调查所得，科学可靠、丰富多彩，可谓少数民族社会历史文化研究的百科全书，原汁原味，无所不包，成了此后相关领域许多学科进行科学研究的取之不尽用之不竭的原始资料库。笔者有幸在民委、民研所多次翻阅、摘抄、引用，深受其惠，获益匪浅。至今仍不失为研究岭南文化及其周边民族、人文的重要依据、主要参考。

关于全国民族民间文艺会演，20 世纪 50 年代以来，文化部曾举办过多次。如“全国民间音乐舞蹈会演大会”第一届于 1953 年 4 月、第二届于 1957 年 3 月举行。其间的 1955 年上半年在北京还举办过“全国群众业余音乐舞蹈观摩演出会”；其后的 1963 年 11 月举办过“全国少数民族群众艺术观摩演出大会”（文化部与国家民委联合主办）。以上，十年间共四次，一次比一次规模大、质量高、范围广，参与的人更多。四次会演，广西、广东（包括海南）各族代表都有精彩表演，岭南本土歌乐文化的精粹得以在全国展示风采，也为今人思考继承发展命题留下了丰富的话语资源。会演资料的积累，确是本土歌乐文化库存的重要资源。这十年间的四次大会演，全国各地各族都投入了大批专业文艺工作者，对本地区本民族的民间艺人和民间艺术精华进行排查、发掘、整理、提高。经过会演，去芜存菁，去伪存真，评选出一大批优秀节目、代表作品，由国家出版机构编辑出版获奖作品选集，以及唱片、电影、曲谱、图片等出版物。特别是音响、影像制品，在当时条件下，都是继承与发展民族民间文艺最好的立体的活的文本。

四次大会演中的第四次，即“全国少数民族群众艺术观摩演出大会”，全国 50 多个少数民族都有代表团和代表节目参加，其盛况被称为中国艺术史上“继京剧现代戏观摩演出大会和大型音乐舞蹈史诗《东方红》演出后又一次全国性的革命文艺活动大检阅”。会后，由大会和音乐出版社合编，分别出版了《歌曲·新民歌》、《曲艺·戏曲》、《歌舞·器乐曲选》三本优秀节目选集，留下了一份全面、珍贵、高质量的历史文献。这次活动，各地区各民族投入的专

业文艺工作者之多，工作质量之高，科学态度之严谨，都是历来同类活动最好的，故这批文献资料的学术价值、史料价值也是最大的。可见，通过这几次民间文艺会演，一方面提高了各地民族民间歌手、民间艺人和他们发展民间文艺的积极性，另一方面也促进了专业文艺工作者深入学习、继承、发展民族民间文艺的自觉性，两者缺一不可。

总之，岭南本土歌乐的文化资料发掘和歌乐资料积累，从二三十年代先驱们的开拓，到三四十年代师辈们的发展，再到四五十年代新音乐工作者们的继续努力，都不断为传统音乐宝库增添新的财富。尤其是在 50 年代多次民族民间文艺会演推动下，各个文艺团队、院校、馆站的音乐工作者们，不论从事理论、作曲、表演、教育或群艺工作，几乎全都被卷进学习、继承、发展民族民间音乐大潮之中。会演前后，为准备或储备节目，他们都会经常采风。此间，也有作曲家采录民歌充实创作，理论教师研究民歌充实教学，逐渐还有歌唱家、演奏家、指挥家学习民歌促进表演艺术民族化。他们从不同角度撰写学习心得，发表研究成果，出版民歌专册专著，编演学习民族民间音乐的节目，为岭南民歌库存投入了宝贵的最早的基石，为后来者继承发展岭南民歌继续工作积累了宝贵的经验。如今人们从文博、图书、资料库、音响库中获取的资讯资料，都是几代人辛勤劳动积累的结果。50 年代民族社会历史调查和民间文艺会演所奠定的基础，在 60 年代继续发展中更显现出其重要作用。

三、20 世纪 60 年代以来的民歌集成与普查采风

1960 年底，中国音乐家协会、中国音乐研究所、音乐出版社联合发起，组织全国各地以省、自治区、直辖市为单位，编辑出版《中国民间歌曲集成》地方卷。具体要求被概括为九字方针，即“质量高，范围广，品种全”。此项工程当时主要通过音协渠道，以会议、《通知》、《通讯》等桌面、书面形式指挥全局。为此，中国音协特别利用通讯性质的不定期的内刊《民族音乐工作参考资料》，不断报道从 1960 年底发出通知、正式启动以来，各地进展情况、工作经验，以及一些具体的技术问题、学术问题。促进了全国各地采风工作的普遍开展。

三年以后，即1963年底和1964年初，中国音协召集各地音协负责人开会汇总情况，进一步部署民歌集成采编工作和民族音乐研究工作相结合的总体构想。这次会上，广东卷（包括海南）报告“将在（1964年）10月前定稿”，广西卷报告“继续按照已定计划进行民间音乐采风工作”。此外，报告工作的还有浙江、甘肃、新疆、黑龙江、陕西、上海、江苏、江西、宁夏、山东、内蒙等地。显然在以上14个省、区、市卷采编工作中，当时的广东（包括海南）和广西卷的工作是比较扎实、先进的。这次工作会议的内容，对于两广民歌采编工作和以后的研究工作影响重大意义深远的，是会议解决的两大问题，一是如何提高和保证民歌资料的科学质量，二是如何广泛深入地挖掘。会上，中国音乐研究所民歌组负责人、资深研究员李衮民先生的发言，至今仍有很高的学术科学价值。

关于“提高和保证民歌资料的科学质量”问题，李衮民先生提出了四条标准：（一）真实可靠：就是说，它忠实地记录自民间，既不是捕风捉影的编撰，也没有出自个人主观好恶的增删，充分保持着原来民歌朴素真实的面貌。（二）准确不误：主要指记谱，既不太简，也不过繁，使曲谱能充分地反映出民歌的音乐面貌。不记错民歌的调式、音高、节奏、节拍，不错用乱用符号……。（三）全面完整：首先，词曲记录都是完整的。有伴奏的和多声部的民歌，还同时记下伴奏和所有声部。其次，歌唱的假声、花舌、数板等种种特殊风格表现，歌词中的方言、衬字、双关语等等，在记录中都努力记全，并应用一定的符号和注释使读者易于了解。对于少数民族民歌的歌词，首先必须记下其本民族语言的歌词（还没有民族文字的，当然只好用汉语拼音——笔者按：后来改用国际音标——记音了），然后才是记音和译意（汉语词译和句译）。总之，记录民歌，要考虑多方面的应用，尽可能记得全面和完整。（四）有必要的说明：作为第一手民歌资料，除曲谱歌词之外，还需要有必要的说明，如这首民歌的类别、民族、采集地、流行地区，演唱者及演唱者基本情况等。有时关于一首民歌的内容和形式等也需要作适当说明。如《薅草锣鼓》，它是在何时、何种场合演唱的，它和生产劳动的关系如何，演唱时的情况如何，一整套歌曲的连接规律又是怎样的，等等。

民歌资料科学质量的保证，还取决于民歌音响录制的科学质量。李佺民先生特别指出：民歌录音资料“除了音响质量（加清晰、少杂音、声音不失真等等）外，应注意：（一）真正是民间的歌唱。（二）选择最有典型意义——最值得音乐工作者研究学习的民歌。（三）选择最能表现风格的演唱，适当考虑歌手嗓子的好坏。（四）词曲完整”。绝对防止“不是用录音机记录民间歌手的演唱，而是去记录嗓子好的人，甚至是专业歌唱演员，根据已记录的民歌乐谱，经过排练的歌唱”。或者“加配了伴奏和经过其他艺术处理的”歌唱。

以上关于民歌资料科学质量的录谱四条和录音四条，便被具体化为“李八条”落实行动、严格执行，一直作为实现九字方针中“质量高”的标准和保证。

关于如何“广泛深入地挖掘”，李佺民先生也总结了三种做法：“一种是广泛发动基层（主要是专、县文化馆）干部进行采集，然后将资料汇集省编辑工作组进行编选。一种是省编辑工作组组织成一个采访队直接去采集。第三种是将上述两种做法结合起来。”李先生特别肯定了湖北卷采取第三种做法在“四结合”上取得的成果：“（一）进一步采集和审查、补充、校订已有资料相结合。（二）省编辑工作组与地方文化馆干部相结合。（四）编辑‘民歌集成’工作和培养提高干部（特别是基层文化干部）的业务水平相结合。”实践证明，湖北卷的采编工作，通过“四结合”进行“广泛深入地挖掘”，保证了九字方针“质量高，范围广，品种全”的完全实现。本书前几章所引湖北民歌专家楚文化学者杨匡民教授的论述，均系他执编湖北卷的体会，他的论述和李先生的发言，都堪称是一切民歌采风、集成采编和民族音乐研究工作的精粹之言，具有普遍的指导意义和学术科学价值。

这次会上两广卷的报告，远较所报道的情况坎坷得多，这也许是影响整个岭南民歌采编和岭南越歌文化研究的主要原因之一。

广东卷（包括海南）的采编工作始于1960年。当时，在省委宣传部领导下，建立了由省文化局、省音协、省作协、省民委、广州市文化局以及有关艺术团体，学校的负责人组成的编辑委员会主持，

日常工作由广东省民间音乐研究室（即笔者所供职的、后来改为广东省音乐研究所、现改称广东省当代文艺研究所的单位）执行。采编工作至1964年7月先后编印过四次稿本，后因“四清运动”和“文化大革命”而被迫停工，此前的四种稿本已不可觅。现在人们尚能看到的一小三大文本，分别是1980年9月铅印的32开本一册：《粤北地区少数民族民间歌曲选集》（广东省民间音乐研究室、韶关地区文艺创作室合编）；1982年油印的16开本三册：《中国民间歌曲集成广东卷汉族部分初稿》（编者为广东卷编委会）。这些文本都是在1979年9月接到文化部和音协的联合《通知》后恢复工作时抢救编印出来的。如今人们习惯称这批文本为广东卷“第五稿”，此乃后话。从这批文本情况看，“在1960—1964年间，原有的编辑工作人员，对我省的民歌收集，做了大量的工作，积累了大批资料。不少地区，进行了初步的民歌普查，对我省民歌的主要歌种及其分部情况，基本上摸了个轮廓”。这批文本收入的汉族民歌1000多首，少数民族民歌50多首，是1960—1964年的编选成果，实际也是有史以来广东民歌所有采风采编成果的总汇，是清末民初以来所有粤歌爱好者、学者、音乐工作者采风成果的精品荟萃，自然成为岭南本土歌乐文化研究的主要对象。

广西卷的采编工作始于1963年，此前成立了由自治区文化局、文联相关负责人组成的领导班子，具体工作则由广西音协和广西艺术学院执行。笔者有幸参与了广西卷采编工作全过程，有些经历、经验、好的做法，对于民族音乐的继承、发展和学术研究都很有价值。

广西民歌的普查采风起步较晚，但准备充分。首先，认真清理了家底，对有史以来所有的民歌资料进行挖掘、梳理。笔者在博物馆、档案馆、图书馆、民委等库存文献中，翻阅到历代学术著述与地方志书中有关民族风情、风俗歌唱活动和民歌的记载，各个历史时期编印出版的民谣、民歌文本及其研究著述。对于上世纪50年代以来各次民间文艺会演资料、各个文艺团队、院校的采风资料、正式或非正式出版的民歌资料等更是尽量收罗。初步做到了对现有资料心中有数。其次，积极借鉴兄弟省区经验，边工作、边学习、边

追补上述全国会议总部文件精神。如参照“李八条”标准、“四结合”做法等，调整采风部署、不断强化质量意识。其三，组建专业采风队伍，经过专业培训、采风实践，留下一批永久的采风骨干和民歌研究人才。对保证广西民歌的采编质量提高广西民歌的研究水平，促进广西民歌的继承发展，都是开好头、打好基础的一个创举，具有很高的科学学术价值。

关于“广西民间音乐采风工作队”的组建，经过历史检验，证明它在广西民族音乐发展史上确实是个亮点。历史不能忘记一位老人，他就是当时担任广西艺术学院院长的满谦子教授。满教授原名满福民。30年代曾任国立上海音专教务长，抗战时期回乡参加广西音教建设。他一生从事民族声乐教育事业，酷爱民族民间音乐，1956年全国音乐周期间，他还晋京登台表演渔鼓。1958年恢复广西艺专，他出任副校长，便力创民族艺术研究室，并亲自领导，招徒授课，具有很高威望。民歌集成工程启动时，他出任全国编委，又是广西卷领导小组成员。在他的力争下，决定从1963年起将这院音乐系各届毕业生统统留下，作为毕业实习采风一年，合格后才进行毕业分配，每年相接，直至普查采风完成。这确实对事业对学生都是有益的举措。

建队之初，还抽调各文艺院团专家充任艺术指导、顾问、骨干，对所有队员进行采风专业培训，学习民族政策、民风民俗、方言土语、国际音标、采访规范、记谱、绘图技术等，专家授课，考核合格，入队上岗。总之，采风队的组建、培训、装备等，在当时条件下是相当完备、周密而先进的。专业素质、精神面貌均处于最佳状态。如此进行了两年。

第一年试点，选点于左江的扶绥、崇左二县。这里是古代骆越之地，广西先民留下灿烂的花山岩壁画和丰富的各族民歌。两县宣传、文化部门和音乐工作者积极配合，通过文博馆站现存资料的挖掘、分片召开的民歌手、老艺人座谈会等摸底、排查，对全境各地展开拉网式普查、采录，基本做到音、谱、文、图、像等全部到位。在顺利完成两县普查以后，还就地完成了采录资料的整理，及时发现缺漏，及时进行补采。同时为当地复制留下了一份完整的普查采

风文本。为以后全面普查采风树立了榜样，扩大了影响。

第一届采风队继试点工作以后，全面普查采风正式铺开时，采风队分成三队，分别在桂西南的靖西、德保、那坡三县展开。这里地处桂滇边区、中越边界，其百越文化遗存具有浓郁的古色古香和跨区跨国特色。既是多民族杂居地区，又是壮族民歌南路风格的代表。故三队各有侧重，如那坡重点就是多民族杂居中的民歌特色。三队队员除本届毕业生以外，还加进了下一届即将毕业的同学，提前作短期实习兼作下届试点。笔者率队那坡，助理王汉光同学（63届）、见习邓如金同学（64届），后来分别成了民歌集成广西卷初稿和定稿的主力。笔者撰写《那坡音乐普查报告》记载了全过程（详后）。通过一年采风实践显示：如此大规模的专业化的普查、采风活动，不要说在岭南，就是在全国、就是在孔子时代采编15国风，怕也未必有此气度。

第二届采风队由64届毕业生组成，队务工作，主要由第一届队员中留下的一批骨干负责，原来负责的教师等均任顾问继续参加工作。这一批铺开的普查采风点，选在桂北的罗城、环江二县进行。这里是岭南越裔仫佬族、毛南族的聚居地，他们是广西的独有民族，民歌别具特色；两县也是多民族杂居区，各族民歌丰富多彩，其壮族民歌又是北路风格的代表，故其普查采风的重点也很突出。

第二届采风队从1964年暑期到1965年暑期进行了一年，采风队员更成熟了，采风资料的科学质量也有进一步提高。笔者在队中除协理队务、深入采访外，还执笔撰写了《罗城音乐普查报告》和《仫佬族音乐》专题报告。普查报告是带着领队王汉光同学同写，并由他最后补遗继续完成的。此稿后存采风队资料组，“文革”中不知去向。

上述两届采风队员的毕业分配，大多到文艺团体、音协、电台、出版社、文化或群艺馆站，少数留校或留采风队担任领导工作。总之，采风成果在不同岗位上继续发挥作用。只可惜第三届还没接续上，就开始了政治运动，先是“四清”，继而“文革”。采风行动和采风资料，都成了“封资修”革命对象。所幸的是“人还在，心不死”。凡是参加过采风队工作过的人，没有不惦记采风和采风资料

的。虽然十年浩劫，但万劫不泯此愿。所以到了1979年春，文化部、中国音协发出恢复民歌集成工作通知以后，马上就能“死灰复燃”，真应了白居易诗中那句至理名言：“野火烧不尽，春风吹又生。”普查采风和民歌资料在1979年的春风吹拂中又生发出新的希望。

即将过去的70年代，给人们带来了希望；慢慢走来的80年代，却又带来了迷茫与困惑。随着改革开放大潮，西方现代音乐和流行音乐的涌入，猛烈冲击着传统文化和民族音乐。岭南地处大潮前沿，本土歌乐文化的继承与发展，在文化转型的阵痛中，进入了涅槃般的新境。

当代越歌研究的资料梳理与文化转型

20世纪70年代末和80年代初，在全国文化讨论热中。传统文化和本土歌乐研究同样面临新思潮、新方法的启迪与诱惑。有识之士预感到文化转型的必然趋向，首先仍然从基础建设入手，积极着力民歌资料的恢复与梳理。于是出现了《中国民歌》四卷本、《中国民间歌曲集成》系列工程的复苏。紧随其时，岭南本土歌乐资料也出现了早期复苏的一批成果。

一、越歌资料的复苏及其文本的文化指向

全国民歌资料的复苏工程，最早还是由中国音乐研究所启动的。当时文化部复建之初，该所被纳入了部属文学艺术研究院，就着手编辑出版新时期的《中国民歌》《中国音乐词典》等。笔者是1978年应为其中的广西民歌提供曲选并撰写文字稿的，计划中的《中国民歌》拟为四卷本，分省收入各地各族民歌共2000首左右，都是经研究最有代表性的精品，而且每省都以万字文《民歌简介》开头。要求选编并撰写出本省的人文特点。

经历过50年代少数民族社会历史调查、民族民间文艺会演和60年代民歌集成普查采风的积累，经受过十年浩劫和二次解放的切肤体验，民族音乐工作者普遍对民族音乐的继承与发展有了更理性、更深层的认知。认知的核心，就是人文精神，就是十年浩劫的深重

教训，即“文化大革命”教育人们觉悟到“文化”的重要，“封资修”批判教育人们懂得了传统音乐深藏的文化内涵。过去对“文化”的“人化”属性的否定，逐渐被扭转；人生、人情、人性，逐渐被正视；民性、民风、民歌，逐渐被正名。文化转型的趋向势不可挡。编选民歌、介绍民歌的文化指向，直指人文。

《中国民歌》（四卷本）各省的民歌精选和《民歌简介》一改以前只有歌谱没有说文的“含蓄”，为民歌人文精神话语提供了又唱又说的自由天地。唯“阶级斗争工具”论的话语少了，民歌的原生形态、多元色彩和人本属性初步得以复现，民歌研究的新思路也从这个文本开启了新征程。

笔者应邀参编《广西民歌》并执笔万字文《广西民歌简介》，深感此乃“文革”后首举，必须周密严谨，勇说真话。有同样喜沐春风和同样感悟的邻省邻友们，如《广东民歌》（执笔者莫日芬）、《福建民歌》（执行者刘春曙、王耀华）以及贵州、云南民歌的资深同仁等，正好被汇聚在第二卷同书面世，巧合成为岭南越歌春花初放的象征，为劫后余生的本土歌乐文化研究开了个重整旗鼓及开场锣鼓的好头。

《中国民歌》（四卷本）收入广西民歌93首，简介文字万四余，实感意犹未尽。初稿完成后，笔者再接再厉，继续奋战，分别从广西30年来历届民间文艺会演资料、过去出版过的《广西民间歌曲集》（1963年）、内部编印的《广西各族民歌选》（艺院）、《广西各族民间歌曲》、《广西革命历史歌曲》（均为广西文化局编）等资料中，经过甄别，核查、考证，去芜存菁、去伪存真，选出广西12个民族各具代表性的民歌共324首，附《代序》万字文《歌海一粟——广西民歌体裁述要》交广西人民出版社于1980年出版。民歌的人文精神，通过“民歌体裁”的人性化诠释，得到进一步深化与张扬，同时，也为越歌研究新思路准备了新资料。

80年代文化讨论热，促进了民歌资料梳理和民歌研究思路的人文指向日渐显现。民歌的音乐音调和语言声调，是民歌人本属性的两翼，两者互为表里、相互支撑，共同完成人生、人情、人性的表述。以音乐学和语言学相结合的方法观照民歌，民歌人文精神的认

知将进一步深化。为此,笔者着手编辑出版《中国传统民歌400首》,附代序《传统民歌的语言谱系论纲——民歌分类学的语言学视野》,以笔名“柳正明”交广西人民出版社出版(1989年)。此前,此书此稿曾提交“中国传统音乐学会”第五届年会(1988年西安)宣讲。同时,此书也为越歌研究新思路提供了大平台、大视野。

“文革”以后在越歌资料梳理复苏的文本中,从1978年的93首,到1980年的324首,再到1988年的400首;在民歌人本属性的认知上,从《简介》的初识,到《述要》的体裁人性化诠释,再到《论纲》的语言学文化视野的开拓,一步一个脚印,一步一个台阶,民歌研究的人文精神指向,确在明显地逐步提高着。

二、民歌集成的复苏及其文本的文化建构

“文化大革命”的教训和文化讨论热的影响,最明显的表现是国人、学人文化意识到觉醒。这对民歌集成恢复工作,对两广卷的文本建构,都分别产生着不同程度的影响。

恢复编辑出版《中国民间歌曲集成》的通知,是由文化部和中國音协于1979年7月联合下达的,并于1980年4月在安徽芜湖召开全国“编选工作座谈会”。此次会议专门成立了“三人研究小组”,特聘湖北卷主笔杨匡民、山东卷主笔苗晶(当时已调回中国音乐研究所)、广西卷主笔冯明洋,协助会议主持者、中国音协负责人吕骥、孙慎、刘采石同志研究问题、起草总结、整理《会议纪要》,并作专题发言,介绍60年代编选工作经验:杨匡民谈《关于民歌采编标准问题》,苗晶谈《关于省卷前言写法问题》,冯明洋谈《关于多民族省区卷采编意见和广西采风队经验》。三人共同起草了《民歌集成采编工作原则、规格、标准细目》并提交大会讨论、修订、印发各地代表。两广卷代表除冯外,还有广西音协韦宇深(广西两届采风队成员)、广东音协叶鲁(全国编委)等。会上,两地代表曾就岭南歌乐文化研究事宜交换了意见,通过交流,对于把民歌集成与民歌研究如何推向文化层面,以及完善民歌文本文化建构等问题,取得初步共识。

民歌集成两广卷恢复工作,继芜湖会议后逐渐启动。一年后,广西卷12个地市分卷采编印制完成。1981年5月,以分卷为基础选

编广西卷初稿（油印本8册）完成编印并召开了全区审稿会议。60年代两届采风队成果和采风队员在全区各地带动各地市采编人员的共同努力，如同雪球滚动，歌与人都在动态中相应得以扩充提高。

关于民歌集成两广文本的编排构想，在芜湖会议时曾有过交流共识，例如为编出岭南文化特色，充分展示本土歌乐多民族多民系多元化风格色彩，其总体构架不宜照搬别省按体裁分类的采编原则，而是依照本地民歌实际情况，根据本地民间传统习惯，如实编排。而如何据实编排，则涉及到采编者的人本意识及价值观问题。

如前所述，新时期新形势下重新采编民歌集成，最明显的思想飞跃，就是文化意识的觉醒。文化即人化。民族音乐学家目光投向人类自身，可说是新时期实现文化转型最具实质性的转变。80年代以来，唯阶级斗争论和文化大革命的影响日趋淡化，文化讨论热潮波及全国。文化人类学、民族学、民俗学、语言学、音乐学等领域以及岭南文化研究成果层出不穷，广东汉族民系中广府文化、潮汕文化、客家文化的异彩，两广壮侗语族的共性特色和所有12种民族文化的个性色彩，越来越明显地展示出岭南文化多元共构的地方特色。其中，广府人、潮汕人、客家人、桂柳人、平话人、壮侗语族人以及所有12种族人的人生、人性、民性、民风，都通过民歌统通融会其中。看民歌，即看文化。文化的核心是人，是人的价值观。犹如古代《越人歌》所示，那位越人船工直面楚国王子、直抒个人情怀的歌唱，展现的是不平等地位中的平等价值观，其价值取向是非汉的、远儒的。又如壮侗语族人的“依歌择偶”自主婚姻传统，还有客家妇女以歌挑战男性、挑战传统的斗歌对歌习俗等，也都代表不同的人生价值观念。受价值取向支配，融会于民歌中的文化内涵，也都通过方言土语、歌乐音调、体裁形式、歌唱形式等不同程度地展现出来。采编民歌，如何取舍，怎样编排，大有讲究，两广文本都经历过不同的认识过程。

80年代初，两广文本初稿的人文意识还处于萌发状态。

例如：广东卷1982年初稿，汉族部分（油印本）3册，少数民族（铅印本）1册（其中又分为排瑶部分、过山瑶部分、壮族部分，以后又增加了畲族部分）。首开了省卷民歌分类以民族为第一层类、

以体裁为第二层类的先河，一改从前多民族混合、以题材内容分类编排的旧模式，初步体现了以民族为纲的人本思想和文化意识。但是，其第二层类分体裁编排时，仍然存在不同民系、不同歌唱传统、不同体裁个性等混编失色的问题。

又如：广西卷1981年初稿（油印本共8册），虽然有了以民族分类的意识，有突破按体裁形式分类的新意，但民族意识和人本思想还不彻底，即没有完全以12个民族为纲，只是在声部分类中分排出壮族、汉族、各族等层类；而且其声部分类除了突出“各族二声部民歌”这一广西独有的丰厚资料以外，广西个体民族与体裁个性的人文内涵则被混化了。其文本分类为六：一是壮族单声部民歌（第1、2册），二是汉族单声部民歌（第3、4册），三是各族单声部民歌（第5册），四是各族二声部民歌（第6册），五是革命历史歌曲（第7册），六是各族宗教音乐（第8册）。

显然，两广卷初稿虽都有突破性，但距“本土歌乐”个性和“岭南文化”特色等要求尚嫌不足，而这些问题恰恰正是《集成》文本文化含量的要害所在，必须认真解决。

理想的文本应是怎样的呢？1979年《通知》曾经要求“要有充分的代表性、文献性、科学性、艺术性”和“质量高、范围广、品种全”，务必“更好地体现我国民歌的全貌”。1980年芜湖会议纪要和1983年《编辑说明》还曾涉及到本章关于“继承与发展”话题，要求“对于继承民族音乐优秀传统和发展我国社会主义音乐文化”，甚而对于“了解我国昨天和今天的政治、历史、文学、语言、民歌、民俗及社会生活诸方面，均有一定参考价值”。这些要求，都需要通过“撰写民歌概述、歌种释文、歌词方言土语注释”，配以照片、图片、原始录音等资料。这些标准，用今天的话说，就是大文化视野和大文化建构下的民歌百科全书。即其歌要代表其民，其民之民风、民性、人性、人情尽显歌中。总之，要有文化内涵，要体现本土人文特性。

岭南歌乐的人文特征，在两广民歌中具有表现为以人为本、以情为纲、以礼为目、以歌为表的文化特征，简括为人本、情纲、礼目、歌表八字格言。“人本”即岭南文化基本价值观，其人其本是非

儒式、平民化、开放性的；“情纲”即岭南歌乐基本功能网，其歌其乐是为情而生、为性而唱、为人类生息繁衍而为之；“礼目”即歌乐品种基本生成因，其品其类是循着民性、民情、民风、民俗、民间礼仪而约定俗成的；“歌表”即岭南文化之本之情之礼之乐统通融会于歌，以唱而表述之。

岭南歌乐之八字格言，在《民歌集成》文本编制中，具体说就是以歌唱人生体验的民歌为本而带动全局，以歌唱爱情、择偶、婚嫁、婚俗等各类情歌为纲而带动其他，以歌唱各种民间礼俗、仪式的风情民歌为目而规范品类。如此本扬、纲举、目张，进行采编、取舍、分类，这样的文本应是可供“继承”、“发展”和“了解”岭南歌乐文化“有一定参考价值”的文本。实践证明，1985年至1991年修订完成并于1995年正式出版的广西卷，2000年至今重新修订并将出版的广东卷（删去原海南部分），正是这样在不断认识、不断完善中进行的。

经历40多年的磨砺，经过几代人的努力，回观今日的《民歌集成》，不仅显示了中国民歌的真实面貌，也显示了中国民歌人的科学精神风貌。《集成》工作从开始到现在，历时之久，参与者之多，历程之艰辛曲折，卷帙之浩繁，采编论证印制之严谨，确实是史无前例的。《集成》领军人、中国音协老主席吕骥先生说：“这部多卷的民间歌曲集成，在某个意义上可以认为是两千多年前的《诗经》的续编，不过，在规律上性质上都有了新的发展。”诚然，“发展”是硬道理，“继承”需要前赴后继！从孔夫子采编《诗经》15国风到今世的《民歌集成》，国风、国人，学人、学风，都在继承与发展中生长。民歌事业无尽期，新风、新人也将不断传承！

回顾·期望

——戏曲音乐文化的继承与发展

余 从

20 世纪 70 年代末，在老一代中国音乐家的倡导下，中华人民共和国文化部、国家民族事务委员会与中国音乐家协会共同签发了《收集整理我国民族音乐遗产规划》的一个文件，提出有计划、有步骤对我国民族民间音乐进行全面、系统地普查、收集、整理工作，并按省级行政区划立卷，编辑出版中国民间歌曲、中国民族民间器乐曲、中国戏曲音乐和中国曲艺音乐四部集成。这是在我国音乐文化史上前所未有的科研规划。1984 年，经全国艺术科学规划领导小组批准，这四部集成列为艺术学科国家重点项目。1999 年，又经国家哲学、社会科学领导小组批准，将包括四部音乐集成在内的“十大文艺集成志书”确定为国家社科基金重大项目。这一决定，说明“十大文艺集成志书”在中国文化史上，乃至世界人类文化史上的历史地位与重要意义。

在我国，能自上而下，在政府文化部门的主持下完成“十大文艺集成志书”的编纂，并由文化部民族民间文化发展中心统一组织出版，充分说明了中国共产党、中国人民对待中华大地上各个兄弟民族固有的民族民间传统文化的态度，反映了社会主义制度的优越性。

发掘、整理、编辑、出版历代各族人民创造的民族民间传统文化成果，使之成为在继承与发展民族文化的基础，成为人类文化遗产中不朽的瑰宝，流传百世，正是所谓以人为本、为老百姓办实事。包括民歌、器乐、曲艺、戏曲音乐在内的“十大文艺集成”的面世，正是一份以人为本、为老百姓办实事的业绩，它们被誉为伟大的中

华民族的文化长城，是毫不为过、当之无愧的。其深邃的历史价值与文化底蕴，必将随着岁月的推移，越来越为世人所理解和认识，大放光彩。

一

由音乐家周巍峙主编的《中国戏曲音乐集成》是“十大文艺集成志书”中民族民间音乐集成的一部，与戏剧家张庚主编的《中国戏曲志》被人们合称为“姊妹篇”。应该说，两部巨著，确实是比较全面地、系统地记述了祖国戏曲艺术及其音乐的历史与现状，反映了我国民族戏剧传统文化的真实面貌。

早在我国明、清两代，就有了编订南曲、北曲与昆腔、京腔（高腔）音乐的传统。其成果有两种：一种称为“曲谱”，实为戏曲唱词格律谱。曲家将各个曲牌的不同格式，按曲牌的句数、各句字数、字的四声、通篇用韵加以标定，以厘定唱词格律，目的在于曲家撰写唱词（曲文）时，按各个曲牌不同的谱式处理，以适应音乐的要求。一种称作“宫谱”，即用工尺谱记录唱腔曲调的乐谱。乐谱类别有多侧重于清唱的，与场上应用有一定的距离；有依据艺人口传的“梨园故本”整理的，则为戏班演唱或世俗传唱所用。进入近代以来，音乐家们又开始运用简谱、五线谱记录、整理京剧等戏曲唱腔，编辑出版。过去的“曲谱”或“宫谱”有的由政府主持经曲家编订的，也有的由曲家自己编订的。他们为戏曲音乐遗产的保存与音乐创作实践作出了历史性的贡献。

中华人民共和国成立后，在“百花齐放、推陈出新”的戏曲方针指导下，各剧种的戏曲音乐工作者为了学习继承戏曲遗产、革新发展戏曲音乐，记录、整理、编辑、出版了剧种音乐的唱腔、器乐曲牌与锣鼓谱。不仅积累了丰富的、大量的戏曲音乐文献资料（文字、曲谱、音响），而且从中取得了发掘、整理戏曲音乐文化的第一手宝贵经验。正是在此基础上，我国政府主持了《中国戏曲音乐集成》的编纂、出版工作。组织了一批成熟的戏曲音乐家，一支遍及各个剧种音乐岗位上的工作队伍，制定科学的编纂体例，完善《戏

曲音乐简谱记谱规格》。在全国各省、市、自治区文化主管部门中建立编委会、编辑部，有计划、有步骤地承担了各地方卷从普查、搜集、整理、编纂成书、交付出版的任务。在全国艺术科学领导小组组长周巍峙的倡议、主持下，文化部又于1998年成立了文化部民族民间文艺发展中心。中心肩负起组织领导编纂、出版“十大文艺集成志书”的历史重任。在近万人的共同努力下，《中国戏曲音乐集成》丛书，这套以乐谱为主、文字为辅、图文并茂的巨著，最终得以展现在广大读者的面前。

回顾起并肩战斗的20余年，对从事《中国戏曲音乐集成》的组织者、编纂者、出版者来说，真是甘苦自知。其调查研究的广度与深度，其坚持实事求是编撰原则的觉悟与水平，以及其力求达到“全”、“精”、“准”、“明”四项质量标准的负责精神，令人永志不忘。

我的第一个期望，就是《中国戏曲音乐集成》的编撰工作，应该继续坚持中国戏曲音乐曲谱编纂、出版的文化传统，阶段性的延续编纂、出版下去。一代一代地为中国音乐，乃至为世界音乐，不断积累人类创造的精神文化财富。

二

从中国音乐文化的角度看，戏曲音乐，是中华民族民间音乐艺术的重要组成部分。它是戏剧化了的音乐艺术，是综合构成戏剧表演艺术的重要表现手段与形式，在戏剧艺术中充分发挥着音乐艺术特有的功能，使戏剧舞台表演艺术达到“真”与“美”的结合。

从中国戏剧文化的角度看，中国戏剧（戏曲）是我国各族人民共同创造的特有的戏剧艺术形式，是一种音乐化了的戏剧表演艺术。中国音乐，尤其是民间歌舞、曲艺等演唱艺术与民族语言、语音的依从、互补关系，及其所具有的节奏性、旋律性，使音乐艺术的抒情性功能与叙事性功能，在与戏剧表演结合的过程中，在表现戏剧人物、事件上，得到了高度的发展，使音乐在戏剧表演的综合构成中发挥着不可取代的纽带作用。

正因为如此，戏曲音乐具有跨音乐、戏剧两个学科的性质。《中国戏曲音乐集成》的编纂出版，对中国音乐学和中国戏剧学的学科建设，都具有奠基的意义。

应该说，音乐与戏曲，无论是从一曲一戏、一戏多曲构成的花鼓、花灯、秧歌、采茶、曲子、道情等“二小”“三小”的民间小戏的音乐体制，还是从南曲、北曲构成的杂剧、传奇及其昆、高两腔腔系（类）的音乐体制，从主调演变，“变腔变板”构成的乱弹诸调（腔）的音乐体制来看，戏曲中的音乐，在中国民族民间音乐由民歌、器乐、歌舞、说唱音乐的演进历程中，已然处于发展的最高层次。因此，从音乐学的范畴，对戏曲音乐分支学科的史、论、现状研究，无疑是至关重要的。《中国戏曲音乐集成》的成果，为中国音乐学科的建设，提供了第一手的戏曲音乐基本资料。

但就音乐与戏剧表演结合的主要属性来讲，戏曲音乐则是戏曲表演艺术的灵魂。因为戏曲表演脱离了音乐这一重要的表现手段，戏曲这种表演艺术及其表演形式也就不复存在了，那只能是另一种戏剧艺术。所以，音乐作为中国戏剧（戏曲）的表现手段，是绝对不能被忽视的。音乐艺术与戏剧表演构成的中华民族特有的戏曲艺术，自身就是一种完整的表演艺术形态。无论是广场上的演出，还是舞台上的演出，都具有其戏曲艺术的独特性、完整性。

基于对戏曲的这一认识，《中国戏曲音乐集成》的成果，自然也是建立中国戏剧（戏曲）学学科的基本资料。其价值，绝非只在于戏曲音乐自身，而是关乎戏曲艺术形态的全局。

事实告诉人们，必须从中国音乐学和中国戏剧学的全局，从中国艺术科学研究的总体层次，即“资料——志书、集成——史——论——批评、评论”（张庚老师的科学见解）来把握和认识《中国戏曲音乐集成》成果的科学地位。并且以此理解、认识“志书、集成”与调查积累“资料”，与“史、论”研究，与“批评、评论”的相互关系，开展自身的科研课题，有意识地建设中国戏曲音乐分支学科，进而建设整个中国戏剧（曲）学科体系，和中国音乐学学科的体系。

回顾以往，戏曲音乐集成的工作者们，正是基于这种认识，尽

心尽力地完成了《中国戏曲音乐集成》工作，为中国音乐学和中国戏剧学的建设添砖加瓦，作出了应有的贡献。并且以这种学科观念，激励自己，不断奋斗，去完成更多的与学科建设相关的课题。20世纪90年代和21世纪初期，许多戏曲或剧种音乐的专著，就出自曾经从事戏曲音乐集成的工作者之手，这些专著不仅填补了音乐学科、戏曲学科在史、论研究方面的某些空白，而且也间接提高了对戏曲音乐创作的批评、评论现状。它们使近、现代以来，戏曲音乐曲谱集、理论（概论、剧种音乐概论）与历史（戏曲音乐史、剧种音乐史）的专著有了进一步的丰富、充实。同时，也使得戏曲音乐的人才与队伍比以往也更加成熟、壮大。

我的第二个期望，就是戏曲音乐工作者要不断坚定建设学科的观念，身体力行。建议在已有科研成果的基础上，由周巍峙主编，文化部民族民间文艺发展中心组织、编撰、出版一套《中国戏曲音乐论著集成》（或称《戏曲音乐研究丛书》）。其中包括：1. 戏曲音乐历史、理论的基础研究和创腔（作曲）、伴奏（配器）等应用研究的成果；2. 戏曲音乐总体结构形式研究与戏曲声腔、剧种音乐等个案研究的成果；3. 一方面征集、组织编写新的专著，一方面编选部分已经出版的有学术价值和影响的著作，最好一并纳入丛书。

这套论著集成，有益于把学科建设的成果与戏曲音乐的创作实践密切联系起来，把科研与教学结合起来，为培养新的戏曲音乐理论与创作人才，起到推动的作用。

三

2001年，昆曲成为我国第一个被列入口头非物质文化遗产代表作名录的民族戏曲艺术，成为我国被联合国保护的一个全人类的、中华民族的戏剧文化品种。我理解，所谓“口头非物质文化遗产”，自然包括了音乐与中国戏剧（曲）。

昆曲（昆山腔、昆腔）是元明之际起自苏州昆山的南戏声腔之一，也是明清两代兴盛发展的古老剧种之一。随着作为正宗昆腔（苏昆）的流播，也出现了“声各小变，腔调略同”（王骥德语）的

演变，逐渐演化为具有方言语音的地方昆腔，它们被视为昆腔腔系的不同地方昆腔剧种，或者成为当地地方剧种中包容的昆腔剧目。在戏曲史上，昆曲的剧目与舞台艺术代表着明清两代中国戏曲的辉煌成就。然而，正昆与地方昆曲剧种之外，我国尚有 350 多个戏曲品种（剧种），它们更是一个庞大的群体。作为中华民族的戏剧遗产，保护、传承的不只应是昆曲，更该是中国戏曲这种传统的戏剧艺术形态。

从民族戏曲艺术的全局出发，从辩证地理解戏曲形态与各个戏曲剧种的关系出发，作为保护、传承戏曲及其音乐文化，无疑应该有全局的观念与措施。

事实是：在我国近半个世纪以来，为抢救、发掘戏曲文化遗产，为继承、发展民族戏曲艺术，经历了艰难困苦、坎坷不平的道路。从 20 世纪 50 年代至 60 年代初，在党和政府领导下，在“百花齐放、推陈出新”戏曲方针及各项政策的推动下，随着各地戏曲剧种继承与发展的进程，各地、各剧种发掘、记录、整理、出版了大量戏曲剧目汇编，录制、记录、出版戏曲剧种音乐与记述演员表演艺术创作经验的专集，以及绘制、出版服饰、化妆、脸谱艺术的图籍。保护遗产，承传艺术，人才培养的工作，得到积极的、有序的开展。濒临灭绝的昆曲艺术，正是在这种情势下，于 1956 年，出现了“一出戏救活了一个剧种”的奇迹，并在政府与群众的直接关怀下，得以不断健康发展。与此同时，各地被抢救的古老的或濒临消亡的剧种还有不少。事实说明，在这一时期，围绕着戏曲剧种的保护与传承这个核心，戏曲艺术的方方面面都取得了前所未有的成绩。中国戏曲艺术遗产得到保护、传承，并在继承的基础上向前发展。20 世纪 80 年代《中国戏曲志》与《中国戏曲音乐集成》的编纂，也同样是保护、传承民族戏曲艺术的重大工程。这一切，都是从全局的观念出发，所采取的根本性的措施。

戏曲声腔及其音乐结构形式是识别戏曲音乐不同品类的基石。不同品类的声腔及其音乐结构形式，也体现在对戏曲艺术品种、类别的标志上。然而，戏曲剧种之间的不同与差异，则更表现在地方性方言语音的不同与差异上，所以鉴别戏曲音乐品类与区分戏曲不

同剧种是各有侧重，不容混同的。戏曲音乐的分类，不等于戏曲剧种的分类，因此，戏曲音乐品种的分类，与戏曲艺术品种的分类，是彼此相关，又有所不同的两种分类方法。

从广泛的戏曲声腔及其音乐结构形式的分析、排比、综合研究中，可以得出戏曲音乐形式的基本品类，建立与完善戏曲音乐的分类学。同时也有利于把握戏曲艺术形态的差异、区别。这对于从全局保护、传承戏曲艺术遗产的工作有非常实际的意义。在这方面，就近20年来说，除戏曲音乐集成积累、提供了丰富的基本资料之外，也产生了一些有分量的学术著作。我知道的，有浙江艺术研究所研究员洛地主编的《戏曲音乐类种》（1992年成书，2002年艺术与人文科学出版社出版），这是作者以浙江戏曲音乐为主体，完成了一部有关戏曲及其音乐结构分类学的重要著作。作者在《自序》中称“至少对我们来说，是无前例可循的‘新’的尝试”。在书中，对南北曲腔的高腔、昆腔，对乱弹诸调，对摊簧中南词摊簧、唱说摊簧，对越剧唱调，都做了类种的分析研究，得出科学的见解，不愧“是一部按‘戏曲音乐腔调系统’编写的戏曲音乐专著”。又有武汉音乐学院教授刘正维，通过多年的调查研究，并借鉴各地研究成果，四易其稿，完成了《戏曲新题——长江中上游小戏声腔系统考究》（1985年长江文艺出版社出版）一书，从花鼓、采茶、彩调、灯戏、花灯、阳戏、杨花柳、二棚子及楚剧、黄梅戏、睦剧等音乐的排比、分析，论证了长江中上游小戏的三个声腔系统，即梁山调腔系、打罗腔腔系、调子腔系，把小戏的三种腔系及其音乐结构形式的研究提高到了一个新的科学水平。在这些新成果的基础上，又有常静之撰写的《中国近代戏曲音乐研究》（2000年人民音乐出版社出版）问世。前辈张庚在为该书写的《序》中说：“我看了她的稿子很高兴。在近代戏曲史的研究方面，她为这部书安下了第一块基石。”道出了这种戏曲音乐类种研究在史、论学科建设上的价值。近20年来，在昆腔、高腔、梆子腔、皮黄腔等类种方面，在论述民间小戏音乐品类方面，还有不少专家的专著，多有精辟创见，恕我不一一在此列举了。

在我看来，戏曲学院、学校和中国音乐学院及其他设有戏曲音

乐专业的院、校，更应该从戏曲艺术的全局着眼戏曲剧种的保护，从全局着眼传承戏曲及其音乐，是从事培育戏曲艺术与戏曲音乐传承人（包括创作、教学、科研人才）的重要步骤。

我的第三个期望，就是保护、传承都要从全局着眼，全面继承、发展戏曲音乐文化。专业院校要从戏曲及其音乐的全局出发培养戏曲音乐人才。在教学、科研与创作诸方面，都应把戏曲音乐分类学作为基础。从学科建设与人才培养两个渠道开拓下去，做出成果，达到真正保护中国戏剧（曲）、中国音乐遗产的目的，并为今后中国戏曲及其音乐的发展提供丰富的资源和珍贵的历史经验。

四

“十大文艺集成志书”，是在国家动员了10万余各种专家和工作者们奋斗下完成的伟业，如何在今天发挥它的社会效益，发挥它在保护、传承民族民间文化艺术遗产事业中的作用，实现世界文化艺术广泛交流的任务，都应该制订可行的计划，执行有力的措施。除出版各项丛书在国内外发行以外，采用高科技的手段向外推广也尤为必要。近两年来，文化部民族民间文艺发展中心在这方面做了大量的工作。就《中国戏曲志》和《中国戏曲音乐集成》来说，在原来编辑部同志的参与下，已然完成了《中国戏曲学》学科的数据库和《中国戏曲资源总目》的编写。前者有利于音乐工作者和广大读者的使用，后者有利于保护、传承戏曲文化遗产工作的开展。

事实说明，《中国戏曲音乐集成》和《中国戏曲志》的成果，已经在不断发挥着自己的作用。在此，我们衷心感谢集成、志书的组织者、编纂者、出版者。他们的辛劳与业绩，会永远记在人民心中。并愿以新的成果，告慰为集成、志书事业献出了宝贵生命的同志。

编纂志书、集成的传统不能丢，戏曲志书与戏曲音乐集成的工作并没有完，戏曲方志（集成）学学科的建设也刚刚起步。续修续集，编辑出版集成、志书的任务，学科建设的任务，更有待于新人的参与。

任重道远，继续努力。

科学验证 力求准确

叶清海

《中国戏曲音乐集成·福建卷》是文献资料性的丛书，它重在纪实，无论其文字或曲谱，旨在如实地记载历史事实与艺术资料。它全面、系统地搜集、整理了福建戏曲音乐遗产和建国后戏曲音乐新成就，为探索和研究福建各剧种音乐的形成、表现特点和运用规律提供一部比较完备的、翔实的、有较高学术水平的研究资料。而资料的准确性，是集成质量的核心，没有准确性也就失去了集成的研究价值和历史价值，失去集成存在的意义，所以笔者认为准确是集成的生命。如何保证集成里每一个字、每一个音符、每一条资料的准确，我们在具体编纂过程中遇到的几种情况以及解决办法是：

一、福建近年在永安青水乡丰田村发现的大腔戏和在屏南县熙岭乡龙潭村发现的四平戏，在福建戏曲界曾引起不小的轰动，不少专家学者对其史料价值和研究价值给予了很高的评价。称其为明代弋阳腔和四平腔的活化石、遗音、遗响、原貌……等等，但这只是各家之说，要编入集成里，就必须要有科学依据，要有准确的提法。作为编者，不能人云亦云，这是不严肃的不负责任的做法，为此编辑部做了许多调研工作。经查，大腔戏是明代弋阳诸腔发展时期，由江西传入福建的。据民间老艺人熊德树口传，永安丰田村熊氏家庭系由江西石城迁居而来，其后裔每年都要赴江西祭祖。明景泰年间，有个名叫熊明荣的十分爱好戏曲，每年赴祖籍地江西石城祭祖时都找当地的戏班师傅学戏，回村后便邀族人习演。为迎神赛会、祭祖祈福需要，熊明荣在本村的熊氏家庭中办起一个戏班，自己任师傅，平时自唱自娱，逢年过节，便在村头祠堂搭台演出。因用大

嗓唱高腔、大锣大鼓唱大戏，故称为大腔戏。村里自古流传一首民谣：“正月立春竖竹竿，竹报家小保平安，初一、初三祠堂边，搭台上演大腔班……”自此，大腔戏便在丰田村代代相传下来。

大腔戏班常演的《白兔记》、《合刀记》、《双鞭记》等剧目便是弋阳腔系所唱的戏文。永安丰田村的民间老艺人熊德树至今还保存一本注有“顺治甲申年正月”字样的《白兔记》手抄本，在永安举行的大腔戏《白兔记》观摩会上，经与会专家考证，认为该抄本为明末遗物，属弋阳腔系剧目。据此，我们可以认定永安丰田村的大腔戏确实源于明代江西的弋阳腔。

明代弋阳腔在各地流传过程中发生了很大变化，以至早期弋阳腔的原样现已难寻。而永安丰田村的大腔戏是否完全地保留着明代弋阳腔的原始风貌，是否称得上“活化石”，这还得进行科学分析和认真考证。从大腔戏的音乐特色来看，大腔戏的唱腔存有“弋阳腔字多腔少，一泄而尽”的特点，在演唱上尚有弋阳腔“不被管弦，锣鼓助节，一人启口，众人帮腔”的特点，帮腔多为同台演员和乐手相帮。传统的大腔戏是光有锣鼓过门，没有丝弦伴奏的，其音乐为“唱、帮、打”三个部分的有机结合，即唱腔、帮腔、打击乐三者交错进行。打击乐是大腔戏音乐的重要组成部分，它继承了弋阳腔“其节以鼓，其调喧”的特点。

大腔戏语言属中州韵，当地称“官话”。

从以上分析比较，可以证实丰田村的大腔戏确实保存着明代弋阳腔的基本特色。

再从大腔戏的生存环境来看，永安丰田村山高入稀，道路艰险，至今还不能通汽车，只有小型拖拉机可通行，与外界甚少往来。同时大腔戏又作为当地人自娱的主要艺术形式，长期以来父传子，子传孙，世代相传，继承传统性强。这种封闭式的自然环境及其特有的传承方式使大腔戏数百年来基本上不受或少受其他艺术形式的影响，也为大腔戏更多地保存明代弋阳腔的艺术特色提供了有利的自然和人为条件。

但编者从其唱腔上分析，发现有些唱腔有当地道士音乐的痕迹，还有一些唱腔直接源自民间小调，如〔五更里〕、〔大补缸〕、〔小补

缸〕、〔十字拆〕等。所以编者认为大腔戏确实源自江西弋阳腔，而且至今还保存着大量明代弋阳腔的基本特色，但事物总是发展的，在数百年的流传过程中要求它一成不变、完完全全地保持原样是不可能的，因此认为用“大腔戏是明代弋阳腔的遗衍”这种提法比较准确。

同样，据传四平戏是在明末清初由江西传入的说法。当时，屏南龙潭乡有个外乡人叫陈清英的精于武术，被邀请到江西设馆授拳，正好江西当时有四平戏班，陈清英便参加学戏，回龙潭乡后，许多人拜陈清英为师，纷纷集资购置戏服，办起了戏班，这样四平戏便在龙潭乡扎下根来。

据史料记载，明万历顾启元《客座赘语》中述及“南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有燕会小集，多用散乐……大会则用南戏，其始止二腔，一为弋阳，一为海盐”之后，提到“后则又有四平，乃稍变弋阳，而令人可通者”，清朝李渔在《闲情偶寄》的记述中则将“四平”与“四平戏（剧）”并提：“弋阳再变，实为四平、乐平、徽、青阳，当即其类。”接下说“予生平最恶弋阳、四平等剧，见则趋而避之，但闻其搬演《西厢》，则乐观恐后……”可知四平戏也就是用四平腔演唱的“剧”。换句话说：四平戏唱的是四平腔。

由明代弋阳腔稍变而成的“四平腔”，曾对不少剧种产生过积极的影响。到了清中叶，四平腔在流传过程中逐渐被其他剧种所吸收。清末以后，四平腔逐渐趋于衰落，有些已经消亡，其原样现已难寻。

屏南县龙潭村的四平戏其生存环境与永安丰田村大腔戏的生存环境相似，同样是地处偏僻，交通不便，文娱缺乏。四平戏传入后，村民如获至宝，并以此作为谋生的手段，用只教媳妇不教女儿的封闭性的传承方式，代代相传，所以龙潭村的四平戏仍能保留着四平腔的基本特色。但把它说成是明末四平腔的活化石、遗音、遗响……编者认为不妥。明末四平腔是什么样子，谁也没听说过，我们只能从过去文人对弋阳腔特点的概述中了解其大略，如：“其节以鼓，其调喧”（汤显祖语），“不入管弦，亦无腔调”（杨慎《升庵诗话》），“字多音少，一泄而尽”，“一人启口，众人接腔，名为一人，

实出众口”（李渔《闲情偶寄》）“如弋阳劣戏，一味锣鼓了事”（冯梦龙《三遂平妖传》）。我们从四平戏的音乐体制、演唱形式、伴奏、风格等诸方面考证，均和弋阳腔有着密切的继承关系，弋阳腔所有的特点，在四平戏里基本保留着。但我们从其唱腔曲牌中发现，四平戏中也引用了一些经过改造的昆腔曲牌、民间小调和宗教音乐，同样说明四平戏在漫长的岁月中无论其生存环境和传承方式多么封闭，它都不可能原封不动地从明末保存到现在，多少都会有一些变化和发展，所以编者同样认为“四平戏是明末四平腔的遗衍”这样提法比较准确。

二、剧种音乐的源流问题，是史料性很强的学术问题，各人掌握的资料不同，调查对象不同，看问题角度不同，必然会产生多种不同的观点与见解，这在学术上是很正常的，是允许的。但要编入集成里、编者就得慎重对待、严格把关，对各种观点要进行科学分析，认真地核实与验证，不管采用哪种观点，都应找出充分的依据，来证明这个观点是否正确。

比如，在剧种概述的审稿过程中，发现关于闽西汉剧音乐的源流问题有不同的说法，为查清问题，求得正确答案，编者参阅了不少文章和资料，发现其源流问题不只是两种说法，而是有多种不同观点与说法，归纳起来有以下五种不同的说法：

（一）说来自徽班。闽西汉剧与广东汉剧原名“外江戏”。据广东汉剧的调查，认为“外江戏”是从徽班发展形成的。据说是清雍正、乾隆年间，徽班传入广州一带演出，后来吸取了西秦戏的唱腔，并与当地的语言和民间小调相结合而发展形成的，并迅速流传至粤东、潮汕、梅县及闽西客家地区，逐渐形成闽西汉剧。

不同观点者认为：经研究、比较，闽西汉剧的唱腔、表演和剧目与徽班相距较远，艺术风格也不同，认为此说不能成立。

（二）说来自湖北汉剧。依据是1933年《汕头日报》副刊编辑钱热储的调查、考证，认为流传于闽西、粤东客家地区的皮黄声腔渊源于湖北，认为与“湖北汉剧”是一家，并著文提议把“外江戏”改名为“汉剧”，以正其名。

不同观点者认为：经比较，从唱腔、剧目到表演与“湖北汉剧”

虽有相同点，但同少异多，主要不同点是：

1. 闽西汉剧形成之初称“乱弹”“外江戏”而不称“汉剧”。
2. 闽西汉剧称二黄、西皮为“南北路”，而湖北汉剧无“南北路”之称。
3. 闽西汉剧特色乐器“吊规”不同于湖北汉剧的“胡琴”，大锣（又名“大苏锣”）也大于湖北汉剧使用的锣。

（三）说来自湖南的祁剧（楚南戏）。据查，清乾隆年间，所谓“祁阳子弟遍天下”的时候，楚南戏经赣南流入闽西，在宁化县坊田乡尤罗村也氏祠堂古戏台后壁上，曾发现有乾隆丙辰年（1736年）寒食节湖南新喜堂班到此演出的题记。其他戏班也陆续经赣南来闽西一带演出收徒传艺。外江戏“四大班”之首“老三多”也是湖南班。

不同观点者认为：据现有史料只能说明清乾隆年间湖南楚南戏曾流传闽西一带演出并收徒传艺，不足以说明闽西汉剧就是源于楚南戏，因那时也有其他外来声腔流入闽西一带，对闽西一带戏曲音乐的兴起同样也起有重要影响，据比较，闽西汉剧与湖南祁剧的艺术风格相差甚远。

（四）说闽西汉剧就是小腔戏。其依据是龙岩万安的艺人和群众认为，小腔戏就是闽西汉剧，永安青水乡的艺人和群众也把他们当地流行的“小腔戏”称为“汉剧小腔戏”。两者在艺术上也十分接近，有的甚至相同。如永安青水“小腔戏”的舞台语言用“土官话”；角色行当分“四门”“九个行当”，这与闽西汉剧相同。经专家鉴定，认为流行在永安市青水乡的小腔戏音乐与闽西汉剧50年代初的音乐几乎相同。

不同观点者认为：辛亥革命后，京剧进入福建，很快流传到闽西北一带。原流行于闽西的汉剧也陆续发展延伸，对小腔戏产生很大的影响。为适应观众的欣赏需要，尤溪的“西华班”，永安的“五百寮班”，大田的“兴园班”等将京剧、汉剧的某些曲调揉进小腔戏的唱腔中，许多曲调与京剧或汉剧极为相似，故后来又有“土京戏”或“汉剧小腔戏”之称。

（五）说闽西汉剧就是广东汉剧。其依据是它们在历史上曾两次同名，原先都称“外江戏”后来同时改称“汉剧”。它们的艺术面

貌几乎相同，同多异少。它们的关系历来难解难分。广东汉剧的音乐概述称：广东汉剧流行于粤东、粤北和闽北、闽南、赣南等地区。《辞海》艺术分册有“广东汉剧”的释文，而没有“闽西汉剧”的释文，没有把“闽西汉剧”作为一个剧种，认为在闽西流行的是从广东流入闽西的广东汉剧。

不同观点者认为：闽西汉剧最早称“乱弹”而广东汉剧从来无此称谓。从皮黄腔流入路线来看，必经赣南、闽西再进入粤东诸县。广东汉剧应该是闽西汉剧的一部分，是从闽西流入广东。

以上五种不同说法各有各的依据，也各有反对的道理。遇到这种情况，编辑部应和撰稿人一起科学地进行分析和选择，把学术界多数人认为论据不足、不能成立的说法排除。对尚在探讨之中，还有争论的问题，应尽可能多找一些资料进行核实与验证。如现有史料仍然不足，难以说清问题，不可轻易加以肯定或否定，不要下结论，可以采用诸论并提的办法，客观地、不加偏见地介绍各种观点，以供学术界或后人进一步探讨，以免给以后的研究造成错误的导向。这样才能少出错漏，提高质量，达到较高的学术水平。

三、本集成是文献资料性的丛书，所以各个剧种音乐概述在谈到源流问题时，引用的史料比较多。编者在编辑过程中发现，有的同一条史料被两三个作者同时引用，但在文字上都有出入，到底谁对谁错，有时编者也判断不准，所以必须考证。作为国家艺术科学规划重点项目，如果对来稿不经判断、不考证、不查对，照搬上书，就不能保证资料的准确，容易产生差错，结果就会影响《集成》的质量。

比如有撰稿者引用《漳州府志·艺文篇》和唐·陈元光《龙湖集》里有关唐代漳州歌舞繁盛的描述，把“俚歌声靡曼，秣酒味醅醇”写成“俚歌声靡曼，秋酒味醅醇”，把“秦箫吹引凤，邹律奏生春，缥缈纤歌遏，娉娉妙舞神”写成“笙箫吹引凤，邹律奏春生，缥缈纤歌遏，娉娉妙舞神”。这些错误之处如果没有仔细、认真地审稿，一时还不容易看出来，编者看了几遍也只看出一两个疑点，但找到原文出处的早期版本后，经过仔细核对才发现其中错误不少。原来撰稿者不是从原文版本引用的，而是从别人的文章里引用的，别人的文章里引用的这段话当时可能是抄错，也可能是排版时排错，没有校对出

来、没有勘误，结果以讹传讹。目前不少作者在写作过程中，由于有些原始资料难以找到，手头没有资料，所以就把别人的文章中引用的史料照搬过来，过后也没有想办法去找资料核对，于是又再次以讹传讹。这种现象在集成里必须得到纠正，不能再贻误他人了。

再比如有撰稿者引用清朝关陈谟《闽中杂记》，将“兴化戏剧源于宋而盛于明”写成“莆仙戏剧始于宋而盛于明”。其意思与原文虽然相同，但兴化戏是在1952年才改称为莆仙戏的，关陈谟怎么会在清代就把兴化戏剧说成莆仙戏剧呢？这是没有严格引用原文，而是把古人的原话用现代人的语言说出来。

在编稿过程中还会遇到有些专业名词用字不统一的问题，比如皮黄腔，有人写成“皮簧”，也有人写成“疋黄”。滩黄有人写成“滩簧”，也有人写成“摊黄”或“摊簧”。而且各持己见，各有各的道理。这个问题也必须通过科学分析和考证，找出一个比较准确的词把它给统一起来。经考证，福建的小腔戏历来都把皮黄称作疋黄，这是小腔戏专有的名词，所以在小腔戏里还称“疋黄”，不能去改它。对其他剧种而言，皮黄腔的“黄”字是否加竹字头，有不同的看法，经查阅有关资料，认为清末以前多是叫“皮簧”，是加竹字头的，但从清末以后，逐渐都写成“皮黄”了，现代的许多文章里，写“皮黄”的仍是多数，查阅《中国音乐词典》，也是称其为“皮黄”，因此本集成里也统一称其为“皮黄”。至于滩黄，虽无从考证，但编者见过的许多文章里，多数人都称其为“滩黄”，且《中国音乐词典》里也是称其为“滩黄”，因此本集成也统一称其为“滩黄”，不能几种写法并用，以避免混乱。

对一些可以通用的字，在集成里也必须把它给统一起来。比如莆仙戏老艺人萧祖植，也有人写成肖祖植，萧俗作肖，两字可通用，但两字不能在同一篇文章里混用，一会称“萧祖植”一会又称“肖祖植”，给人以混乱的感觉，所以编者把他统一写成“萧祖植”。

作为编者，在编稿过程中必须十分警惕，要善于察觉稿件中疏漏之处，发现疑点，就要认真进行查对、及时纠错，尤其是作者引用的史料，必须想办法找到原文版本，认真核对，才能保证资料的准确。质量是在不断查证、纠错的基础上逐渐提高的。

透视体例与记谱规格

——《中国戏曲音乐集成》编纂的 学术规范与局限

张 刚

举凡一门学术，都要有自己的规范，同时也有局限。“文艺集成志书”就是这样一门学术。由于本人作为《中国戏曲音乐集成》的总编辑部成员，有幸全程参与了所有30省卷的审稿和编辑工作，所以有诸多体会和思考。本文即从学理及编纂实践的角度，尝试通过透视《〈中国戏曲音乐集成〉体例》和《〈中国戏曲音乐集成〉记谱规格》，探讨戏曲音乐集成编纂的学术规范与局限，也算是对过去个人15年从事戏曲音乐集成编纂工作的初浅学术总结和一段岁月的交代。

一、《戏曲音乐集成》的内容架构

这是一个“写什么”、“不写什么”的问题。

从写什么角度来说，顾名思义，所谓“集成”，就是集戏曲音乐之大成，这是一个目标，也是一个底线。而“大成”不仅仅是收入之广，也在于涉及之深，凡与戏曲音乐有关的内容、事项，不论详略，都在记述之列。

1. 戏曲音乐的主体以及与戏曲音乐有关的内容，也注意尽量与姊妹篇《中国戏曲志》不重复，必要的内容重复也尽量改写文字，尽量杜绝相互征引。

2. 不仅仅是与《戏曲志》尽量不重复，就是同卷中的“综述”与各剧种“概述”之间，也尽量不重复，区别详略，相互照应，相

得益彰。

从不写什么角度，既然是戏曲音乐集成，那么不属于或基本上不属于戏曲音乐的内容一律理论上应该不记。这也是个底线。比如，某个演员的政治生活；某个艺人的社会遭遇；戏班的具体沿革、表演（不含声乐，如果从广义的角度说，声乐也是一种表演）上的具体技巧、绝活等。就不应该是戏曲音乐集成技术的内容，至少不应该是浓墨重彩地记述方式。

歌舞表结合十分密切的内容不能不记，但尽量简略。

二、《戏曲音乐集成》的记述风格

这是一个怎么写的问题。

《戏曲音乐集成》是国家行为，不是个人专著，这是其属性的基本定位，因此，在其记述风格上，不允许个人化的评价和推断，更不宜透射个人的感情色彩，因此，其文风应始终保持着客观性和公正性。

1. 诸说并存，是集成编纂过程中始终强调的源流介绍中的基本方法；

2. 形态介绍，始终把握“介绍”两字，不过多分析（诸如尚在争论的调式问题）；

3. 剧种不分大小，不论形态，一律同等介绍。有些剧种从一般的戏曲概念来看，还有些不够，但是为从保存艺术的角度，依旧加以记述，目的是以免被遗漏。

三、《戏曲音乐集成》的史实要求

这也是一个怎么写问题。

《戏曲音乐集成》虽然不是史学著作，但是它比一般的史学著作更要求史实（文字和曲谱）记述的准确性和清晰性。

对历史文献的征引要求核对原文，除特殊情况，一般不使用转引材料，对历史文献的解释以不曲解原意为宗旨，原文原意，不作

引申猜测；对历史的介绍，一般不采用“可能”、“也许”、“估计”等推断猜测用语。

图表，分别以示意、流布、分布区别。

记谱的详略问题。

音响来源的记述。

四、《戏曲音乐集成》的学术含量

现在我们可以掂量掂量一下中国戏曲音乐集成的分量了。

《戏曲音乐集成》并不是专门的学术论著，但是，《集成》的每一句话，每一个记谱符号，都是学术研究的结果，都凝练着编纂者多年的学术积累，包含着深厚的学术根基。

（一）《戏曲音乐集成》是在大量第一手资料的基础上，经过研究、筛选、整理而成的。

（二）在戏曲音乐编纂过程中，逐渐积累、筛选了一批经过实践验证、符合戏曲音乐实际的一套规范的实事求是的概念、术语。

1. 学术概念是一门学术的立命之本。保持学术概念的“本土化”、“中国化”，是在集成编纂过程中不断认识的并初步加以解决的。尽量避免学术概念的完全洋化和地方方言化，这应该是一个问题的两个方面。

如全终止、半终止；

主音、属音、导音；

西洋作品分析中动机、乐节、乐句、乐段、乐章，除了“乐句”有限制的使用以外，一律不予使用；

皮影木偶在陕西等地也被称为戏曲，虽然也是戏，也是有“曲”的，但毕竟在舞台呈现上是根本不同的意义，因此……对于戏曲，王国维定义为：“以歌舞演故事……”

虽然我们现在还不能说戏曲音乐集成已经建立了一整套概念术语体系，但是我们可以负责任地说，在戏曲音乐集成中所使用的概念术语都是经过深思熟虑、几经反复，并尽量稳妥的思想指导下而选择的，并且为建立一套有中国特色的戏曲音乐概念术语体系提供

了可靠的基础和案例。

2. 对《大百科全书》中尚未理清或带有规定性的概念,采取了恰当、保守的方法。

如歌舞和说唱两种类型;

板式变化体、曲牌联套体的严格界定;

声腔概念使用的严格范围限定;

3. 对少数民族或祭祀仪式剧的音乐,采用了不强加汉族或一般通用的概念术语,也就是“不戴帽子”。

(三)《戏曲音乐集成》的编纂出版树立了自己独特的学术地位,并成为戏曲音乐研究的梯级序列的中坚,并向两个方面延伸:

一是资料建设开始有序规范;

二是衍生成果蔚成大观。

引用《戏曲音乐集成》的资料和数据,已经成为今后研究戏曲音乐的必经之路。

五、《戏曲音乐集成》的局限与遗憾

《中国戏曲音乐集成》作为一部当代文献,由于按省立卷,则不能平衡一个剧种由于不同省份而被选择入卷唱段的尺度和篇幅,如入选的唱段是否同样经典,入卷记述的人物是否同样优秀;又由于“画地为牢”,有时候本来是相同的剧种,也被冠上了两个以上的名称;再加上编纂者的认识角度不同,相同或基本相同的状况,被人为地作为两种方式(包括剧种的“合”与“分”和曲调的归类)记述。如河北秧歌和山西秧歌。

有些艺术形式,由于其特殊性,又不能与集成志书的分类要求入卷,而被人为地割裂,如,东北的二人转;而类似的情况如云南的花灯,其小唱、歌舞、戏曲又都被戏曲音乐集成容纳。

简谱记谱中的紧打慢唱由于其复杂性,始终没能解决,实为遗憾。

篇幅也是《集成》所收是否完整的一个制约,如陕西省等一些卷没有京剧,很多剧种没能收入曲牌和锣鼓,“小”剧种的唱腔仅仅

是“微缩景观”；

由于对一些艺术事象在学术上还有待于研究和认识，有些剧种的描述还不能准确到位，如甘肃的高山剧；

当然还包括有未能完全按照“体例”与“规格”的基本要求而产生的诸多遗憾。

当然，遗憾还有很多很多，有待于以后逐步清理总结。

总之，《中国戏曲音乐集成》的编纂随着其出版面世，已经成为了过去时。但是它的影响，绝不仅仅是一些人、一代人，我们期待的是，有更多的人从中获益，我们更期待着它对戏曲音乐的传承和发展发挥着它应有的作用。而集成志书作为一门学术，经过25年的琢磨，已经脱离稚气，蔚成大观，更期待着更多的学人去关心、维护和发展；

我们应该看到，所有从事《集成》工作的编纂人员居功至伟，虽然这是几千人的宏大工程，但与中国戏曲近千年的历史来讲，15年只是光阴一瞬，因此对于戏曲音乐的认识有待继续深化。本人有幸忝列其中，应该感谢。

一项跨世纪的宏伟文化保存工程

——《中国民族民间器乐曲集成》的出版 与乐种学学科建设

袁静芳

为了更好地继承和发展我国民族民间音乐的优良传统，建设和繁荣具有民族鲜明特色的中国当代音乐文化，中华人民共和国文化部、中国音乐家协会于1979年联合发起对我国民族民间音乐进行一次全面系统的收集整理工作。这个工程包括十大项目，其中有关音乐的项目有七个：《中国民间歌曲集成》、《中国舞蹈音乐集成》、《中国曲艺音乐集成》、《中国曲艺志》、《中国戏曲音乐集成》、《中国戏曲志》、《中国民族民间器乐曲集成》。

1983年，《中国民族民间器乐曲集成》的收集、整理与出版工作，被确定为全国艺术学科国家重点科研项目。以1984年3月26日—4月19日在河北省石家庄市召开的“《中国民族民间器乐曲集成》第一次编辑工作会议”为该项目全面启动的标志，会议讨论了《中国民族民间器乐曲集成》工作的编辑方案；民族民间器乐曲的普查与收集范围；编选与分类；记谱规格与各项文字撰写的要求等问题。文化部与中国音乐家协会任命《中国民族民间器乐曲集成》主编：李凌，副主编：黄翔鹏、丁鸣、王民基（常务），1995年增加副主编袁静芳。以这次编辑工作会议为开端，在全国30个省、市范围内开启了这项具有重要学术价值与深远历史意义的跨世纪的宏伟文化长城工程。

《中国民族民间器乐曲集成》的收集、整理与出版工作，对20世纪80年代在中国开创的乐种学学科建设工作具有重要价值和深远的历史意义，主要表现在以下三个方面。

一、充实与加强了乐种学学科建设的基础性环节

《中国民族民间器乐曲集成》所收集的大量第一手有关民间乐器、各种乐队演奏形式、丰富的曲目及类别繁多、鲜为人知的乐种等资料，为乐种学学科建设奠定了充实的物质基础。

从开展此项工作到2003年5月为止，已收集、整理、编辑出版的《中国民族民间器乐曲集成》有19部（共36卷）。仅从这些卷本中窥视，其对民族民间器乐合奏部分的收集、整理，可谓范围广泛、品种多样、曲目丰富。如：

1. 陕西卷 刘恒之主编，人民音乐出版社出版，1992年12月。收集整理了“西安鼓乐”等5个音乐品种，曲目总计150首（套）。

2. 上海卷 李民雄主编，人民音乐出版社出版，1993年12月。收集整理了“江南丝竹”等4个音乐品种，曲目总计128首（套）。

3. 湖北卷 史新民主编，人民音乐出版社出版，1994年6月。收集整理了“鄂西堂调”、“老河口丝弦”、“夹钹锣鼓”等12个音乐品种，曲目总计483首（套）。

4. 山东卷 张凤良主编，中国 ISBN 中心出版，1994年8月。收集整理了“山东鼓吹乐”、“碰八板”等10个音乐品种，曲目总计291首（套）。

5. 浙江卷 马骧主编，中国 ISBN 中心出版，1994年10月。收集整理了“浙江丝竹”等3个音乐品种，曲目总计210首（套）。

6. 宁夏卷 刘同生主编，中国 ISBN 中心出版，1995年12月。收集整理了“宁夏丝竹乐”等4个音乐品种，曲目总计187首（套）。

7. 湖南卷 孙渊主编，中国 ISBN 中心出版，1996年8月。收集整理了“路鼓牌子”、“土家族打溜子”等7个音乐品种，曲目总计628首（套）。

8. 辽宁卷 丁鸣主编，中国 ISBN 中心出版，1996年12月。收集整理了“辽宁鼓吹乐”等2个音乐品种，曲目总计210首（套）。

9. 新疆卷 周吉主编，中国 ISBN 中心出版，1996年12月。收

集整理了“木卡姆”套曲15首。

10. 甘肃卷 郝毅主编,中国ISBN中心出版,1997年6月。收集整理了“甘肃鼓吹乐”等3个音乐品种,曲目总计291首(套)。

11. 河北卷 王杰主编,中国ISBN中心出版,1997年9月。收集整理了“河北音乐会”、“二人台牌子曲”等6个音乐品种,曲目总计292首(套)。

12. 河南卷 李书印主编,中国ISBN中心出版,1997年12月。收集整理了“河南大调曲子板头曲”等5个音乐品种,曲目总计472首(套)。

13. 江苏卷 杭文成主编,中国ISBN中心出版,1998年9月。收集整理了“十番锣鼓”、“十番鼓”、“江南丝竹”、“徐海鼓吹乐”、“马甫锣鼓”等17个音乐品种,曲目总计348首(套)。

14. 四川卷 杜天文主编,中国ISBN中心出版,1999年11月。收集整理了“吹打乐”、“耍锣鼓”、“打溜子”等9个音乐品种,曲目总计448首(套)。

15. 山西卷 刘建昌主编,中国ISBN中心出版,2000年8月。收集整理了“笙管乐”、“大牌子曲”、“鼓吹乐”、“平阳锣鼓”等13个音乐品种,曲目总计354首(套)。

16. 吉林卷 王充主编,中国ISBN中心出版,2000年12月。收集整理了“笙管乐”、“鼓吹乐”、“打通锣鼓”、“灵山会相”等13个音乐品种,曲目总计441首(套)。

17. 内蒙古卷 王世一主编,中国ISBN中心出版,2001年3月。收集整理了“鼓吹乐”、“丝竹乐”等9个音乐品种,曲目总计303首(套)。

18. 福建卷 吴凤章主编,中国ISBN中心出版,2001年6月。收集整理了“福建南音”、“莆仙十音”、“福建十番”、“宁德鼓吹”、“福州太平鼓”等36个音乐品种,曲目总计441首(套)。

19. 北京卷 卢肃主编,中国ISBN中心出版,2003年5月。收集整理了“弦索十三套”、“吵子会”、“趵鼓会”等22个音乐品种,曲目总计453首(套)。

通过《中国民族民间器乐曲集成》的收集、整理、出版,抢救

了不少濒于消亡的乐种与流失的乐曲，数以千计的音乐工作者，深入基层，不畏艰辛，为中华民族音乐文化的传承与建设，做了大量的工作，也正是在这项跨世纪的宏伟文化工程中，培养造就了一批基层的音乐理论研究人才。这批人才，创造了中华民族具有里程碑意义的文化伟业。

其中不少乐种是第一次得到较完整的收集与整理。如陕西、甘肃、宁夏、河南等地的鼓吹乐，浙江、湖北、湖南的吹打乐、弦索乐，湖南、江苏等地的锣鼓乐等等。仅19个省市出版的《集成》，考察、收集、整理的独奏音乐，有84种乐器，总曲目为2196首。民间乐种216个，总曲目为6572首（套），为中国传统器乐与乐种的理论研究工作提供了重要的第一手文献资料，为乐种学学科的建立奠定了坚实的基础。

见本文附录：《中国民族民间器乐曲集成》所收录的民间器乐与乐种资源总目。

二、深入与扩展了乐种学学科建设的理论研究工作

《中国民族民间器乐曲集成》在综述、述略的文字部分以及在实地考察、收集、整理基础上记录的大量民间乐曲。对当代民间乐种音乐形态的研究，乐种的地域性音乐文化研究，乐种的历时性音乐文化研究，乐种与社会文化关系的研究，乐种分类体系研究方面，等等，有着不可忽略的重要价值与推动作用。

（一）传统器乐与乐种考察方法的继承与发展

中国对民族民间音乐收集、整理工作的历史源远流长，早在距今2500多年前的周代，经孔子整理校订的诗歌总集《诗经》，使305首古代歌辞传承至今，当时这些歌辞都是配乐演唱的，《诗经》的问世，标志着我国民间歌曲收集工作的光辉起点。从汉代的乐府直至明代以冯梦龙《山歌》为代表的明清文人采集成册的民间歌曲，均体现了中国历史上宫廷与文人对民间音乐文化的重视与采风工作的历史传统。

中国传统器乐与乐种的继承和采集、整理工作，至少从明代已

见有对传统器乐与乐种乐谱的学习、收集、整理与记录。中国传统器乐与乐种的收集、整理工作，除了一般民间音乐采风工作应注意的共通特点外，还存在着自身艺术上的诸多特性，从物质构成方面来看，如传统器乐与乐种的各种演奏形式、乐队组合特点，乐器的形制与性能特征，演奏指法、弦法与乐谱谱字、传统调名、调高的对应关系等等；从音乐形态方面来看，乐器演奏技巧与地方风格的关系，传统乐谱的记录与实际演奏的关系，该乐器与乐种特殊的旋律发展手法以及曲式结构基本模式等等；从人文背景方面来看，传统器乐与乐种生存、发展、变异的社会条件，以及民俗、仪式中的乐种音乐等等。对这些要素的考察、了解与把握，都将直接影响到对采风对象收集、整理工作的相对完整性、科学性。历史上的重要传谱，大多有以上情况的全面论述或部分论述，特别是琴谱、琵琶谱、管色谱、弦索谱，这方面的传统是值得重视、总结与归纳。

回顾 20 世纪以来中国传统器乐与乐种在考察方法上的继承与发展，从正式出版的曲谱来看，专业音乐工作者注意到中国传统器乐与乐种在传承上这一历史规律与特征，并能适应时代发展，进行科学化、规范化整理传统乐种的学者，应该首推杨荫浏、曹安和先生。20 世纪 50 年代以来，由他们先后考察、收集、记录、整理出版的一部分乐种与曲谱，如《定县子位村管乐曲集》(1952)、《智化寺京音乐》(1953)、《苏南吹打曲》(1957)、《十番锣鼓》(1980) 等著作，对乐种考察、收集、记录、整理的方法起到了示范作用，杨荫浏、曹安和两先生成为一代学人效仿的楷模与学习的榜样。

《中国民族民间器乐曲集成》的收集、整理、出版工作，正是在这个优良传统基础上的继承与发展。其考察、收集、记录、整理工作的特点表现在以下几个方面：

1. 各卷本对本省主要乐种的乐队组合有详尽的考察与记载，对其中主要乐器均有准确的绘图，为后人学习该乐种提供了可靠的科学依据。

2. 各卷本对本省主要乐种乐队中的主要旋律乐器，特别是主奏乐器与定律乐器，除绘制精确的形制图外，对其指法（或弦法）与乐谱谱字以及传统调名、调高的对应关系，有着详细的调查与记载。

3. 民间传谱演奏上即兴性、灵活性的理解与把握。杨荫浏先生在苏南吹打曲与十番锣鼓的记谱中,同一首乐曲往往记有原始谱(乐曲骨干谱)与演奏谱(实际演奏的乐队总谱)两种乐谱。如《十番锣鼓》谱中的《将军令》、《下西风》、《寿庭侯》,同时记录了原始谱与演奏谱;《苏南吹打曲》中,一部分套曲记录演奏谱,如《一封书》、《满庭芳》、《雁儿落》、《青鸾舞》、《甘州歌》;一部分套曲则用原始谱记录,如《滚绣球》、《暖融融》、《四边静》、《雁儿落》、《喜鱼灯》、《泣颜回》。由于杨先生深刻地把握了传统音乐在传承中的精髓——演奏中音乐家把握旋律变化的即兴性与灵活性特点,也就是说,同一首乐曲,不仅不同地域的演奏是多样的,即使在同一地域中,不同班社的演奏也是各不相同的,作为一个民间音乐家,演奏同一首乐曲时,在不同场合、不同背景、不同情绪的状况下,也多有变化,这些变化,不仅表现乐曲演奏上的不同地域、班社、民间音乐家的风格特点,同时,也正是这些变化,恰好是民间音乐家演奏中创造力的显示与爆发。因此,保留相当乐曲以骨干音(原始谱)的方式记录下来,正是为民间音乐传承中的即兴性、创造性演奏留有余地。各卷本对流传于本省的民间器乐曲,在深入、广泛的考察基础上,精选了同一曲目的不同演奏指法、不同演奏地域、不同民间演奏家的各种谱本;同时,既有代表性曲目的实际演奏总谱,又有大量传承于民间的原始谱本。为学者今后的研究工作提供了全面的、科学的乐谱数据。

4. 对乐器演奏技巧的考察与记录,演奏技巧是乐曲风格的重要表现手段之一。各卷本在考察工作中体现了这一观念。

5. 注重对该乐种独特的旋律发展手法与曲式结构特征的考察与论述。民间乐种中具有个性的旋律发展手法与音乐术语,各卷本是非常重视的,并加以客观地记录整理。如对民间各种旋律发展手法的记叙,以及根据传统梳理乐曲的方式整理记录曲谱等等。对乐种考察、收集、整理、出版的优秀卷本与乐种有陕西卷的西安鼓乐,上海卷的江南丝竹与琵琶曲,山东卷的鼓吹乐与筝曲,湖南卷的土家族打溜子,辽宁卷的鼓吹乐,河北卷的二人台牌子曲,江苏卷的十番鼓与十番锣鼓,山西卷的笙管乐,吉林卷的鼓吹乐,福建卷的福建南音,北京卷的弦索十三套与智化寺京音乐,等等。

（二）传统器乐与乐种有关分类方法的探讨与理论研究

20 世纪对传统器乐与乐种的大量收集、整理、记录出版工作，为传统器乐与乐种在分类方法的探讨与理论研究方面的总体归纳与梳理奠定了一定的基础。20 世纪 50 年代以来，对传统器乐与乐种在分类方法的探讨与理论研究方面具有代表性的论著如下：

1. 中央音乐学院中国音乐研究所编：《民族音乐概论》（中央音乐学院试用教材），音乐出版社，1964 年。

该书在我国第一次将中国民间器乐合奏按演奏形式特征划分为打击乐合奏（即锣鼓乐）、管乐合奏（即鼓吹乐）、弦乐合奏（即弦索乐）、丝竹乐合奏（即丝竹乐）、丝竹锣鼓合奏（即吹打乐）5 大类别，涉及 17 个乐种。而这 5 大类的划分，对全国民族音乐教学中民间器乐合奏的分类，一直有着重要的影响力。

2. 高厚永著：《民族器乐概论》，江苏人民出版社，1981 年 6 月。

乐种分类方法与《民族器乐概论》基本上是一致的，包括吹打音乐、丝竹音乐、鼓吹音乐、弦索音乐、锣鼓音乐 5 大类别，涉及 17 个乐种。

3. 叶栋著：《民族器乐的体裁与形式》，上海文艺出版社，1983 年 2 月。

该著作将民间器乐合奏分为吹打合奏曲、丝竹合奏曲 2 大类，涉及 21 个乐种。

4. 袁静芳编著：《民族器乐》，人民音乐出版社，1987 年 3 月。

沿用民间合奏音乐分为弦索乐、丝竹乐、鼓吹乐、吹打乐、锣鼓乐 5 个类别的分类方法，涉及 19 个乐种。

5. 王耀华著：《中国传统音乐概论》，台北海棠事业文化有限公司，1990 年 9 月。

该书在中国传统音乐三大乐系与中国音乐体系的 9 个支派的分类原则下，论述了 4 个支脉的 4 个代表性乐种。

6. 李民雄著：《民族器乐概论》，上海音乐出版社，1997 年 12 月。

该书对民间器乐合奏的分类方法与叶栋的论述相同，分为丝竹音乐与吹打音乐 2 大类，涉及 8 个乐种。

以上几部著作,涉及到乐种的三种分类方法,《民族音乐概论》、《民族器乐概论》(高厚永著)、《民族器乐》三部著作按乐种演奏形式划分为弦索乐、丝竹乐、鼓吹乐、吹打乐、锣鼓乐五个类别;《民族器乐的体裁与形式》、《民族器乐概论》(李民雄著)两部著作按乐种演奏形式划分为丝竹音乐、吹打音乐两个类别;《中国传统音乐概论》著作则按中国音乐体系的九个支脉划分乐种类属。

以上三种有关乐种的分类方法,其中的五项分类法,近几十年来,在学术界影响较大,尽管这种分类法本身还存在着不少弊端,但对于大部分乐种来讲,也具有理论上的划分与类归意义,目前《集成》也应用这种分类方法。

但是,正是由于《集成》工作广泛深入的考察,它所提供的大量原始音响与文字资料,为学者对传统乐种的分类原则与方法起到了新的认识与突破。《乐种学》(袁静芳著,北京华乐出版社出版,1999年7月)在此基础上,认识到在构成乐种艺术个性的总框架中,该乐种的主奏乐器及其相关联的宫调体系,以及由该主奏乐器演奏与典型性的代表乐曲,从某种意义上讲,更多地遗存了历史赋予它的传承基因,是该乐种最重要、最稳定的支架。因此,乐种的主奏乐器、宫调体系、典型曲目及其曲式结构模式,成为笔者考察乐种体系、乐种家族与乐种划分的条件与依据,从而提出了与以往任何乐种分类所不同的理论体系。即主奏乐器作为乐种划分的主要原则与依据,提出将诸多乐种划分为鼓笛系乐种、笙管系乐种、琵琶系乐种、唢呐系乐种、胡琴系乐种、鼓钹系乐种6大体系。在《集成》工作的不断深入过程中,吸取了专家学者的建议,将以上乐种分类体系调整为8大类:

鼓笛系乐种(如西安鼓乐、十番鼓、十番锣鼓等等);

笙管系乐种(如河北音乐会、晋北笙管乐、河南十盘乐等等);

弦索系乐种(如弦索十三套、河南大调曲子板头曲等等);

丝竹系乐种(如江南丝竹、二人台牌子曲等等);

唢呐系乐种(如辽宁鼓吹乐、吉林鼓吹乐、鲁西南鼓吹乐等等);

鼓钹系乐种(如土家族打溜子、山西威风锣鼓等等);

乐声系乐种(如福建南音、洞经音乐等等);

乐舞系乐种（如新疆十二木卡姆等等）。

以上对乐种分类体系的理论研究，无疑对中国传统音乐理论研究有着积极的推动意义与学术价值，也可以说，是一个学术研究阶段的标志。

（三）传统器乐与乐种在艺术特征方面的理论研究

传统器乐与乐种的艺术特征主要表现在乐器形制与性能，乐队组合形式，主奏乐器、定律乐器与旋律宫调关系，传统乐谱研究，旋律发展手法、调式特征、宫调的转换与曲式结构特征，以及乐种在民俗节目、宗教、祭祀仪式中的应用功能等等方面。这些方面的研究进展，除上述六部著作外，有关某些乐种研究专著在总结与归纳该乐种艺术特征理论方面都做出了突出的成就，主要学术论文近百篇，代表性的论著有：

1. 李石根著：《西安鼓乐艺术传统浅识》（上），中国音乐家协会陕西分会，陕西省文化局印，1981年，（下）陕西省群众艺术馆唐代燕乐研究室印，1981年。

2. 王耀华、刘春曙著：《福建南音初探》，福建人民出版社，1989年12月。

3. 李来璋著：《东北鼓吹乐研究》，吉林文史出版社，1994年6月。

4. 孙星群著：《千古绝唱——福建南音探究》，海峡文艺出版社，1996年9月。

5. 袁静芳著：《中国佛教京音乐研究》，台湾慈济文化出版社，1997年6月。等等。

20世纪50年代以来，介绍比较早、研究比较全面与深入的乐种有西安鼓乐、十番锣鼓、河北音乐会、江南丝竹、广东音乐、晋北笙管乐、吉林鼓吹乐、山东鼓吹乐、潮州弦诗、福建南音等十几个乐种。

《中国民族民间器乐曲集成》的出版，极大地丰富与提高了对民间器乐与乐种的理论研究。已出版的19部省卷本中，考察整理了200多个民间乐种，并提供了大量相应的文字略述。图片与乐器绘图上千幅，各卷本还撰写了较全面介绍本省民族民间器乐的“综述”。

《中国民族民间器乐曲集成》各卷本述略撰写概况

卷本名称	民间乐社	民间音乐家	民间音乐述略
北京卷	8	35	4
河北卷	5	34	7
山西卷	11	29	4
内蒙古卷	11	43	11
辽宁卷	6	40	2
上海卷	13	26	4
江苏卷	4	7	10
浙江卷	11	11	3
福建卷	14	34	35
山东卷	4	47	17
河南卷	5	28	5
湖北卷	8	15	9
湖南卷	7	39	4
四川卷	13	32	18
陕西卷	9	11	4
甘肃卷	3	19	7
吉林卷	0	33	1
宁夏卷	总述	14	1
新疆卷	0	50	2
总计	132	547	148

列举部分优秀述略如下：

卷本名称	述略名称	作者
北京卷	宫廷音乐述略 锣鼓乐述略	万依、黄海涛 陈树林

卷本名称	述略名称	作者
河北卷	鼓吹乐述略 承德离宫音乐述略	王杰 吴菁群、温冰
山西卷	锣鼓乐述略	孙秀华
内蒙古卷	清·蒙古乐述略	王世一
辽宁卷	鼓吹乐述略	杨久盛
上海卷	江南丝竹述略 琵琶曲述略	李民雄
江苏卷	苏南十番吹打述略	谢建平
浙江卷	吹打乐述略	薛天申
福建卷	福建南音述略	王耀华
山东卷	鼓吹乐述略 筝曲述略	魏占河
河南卷	板头曲述略	李书印
湖北卷	牌子锣述略	刘正维、蔡际洲
湖南卷	锣鼓乐述略	任果明
四川卷	锣鼓乐述略	钟光全
陕西卷	西安鼓乐述略	何钧
甘肃卷	敦煌曲谱述略	郝毅
吉林卷	鼓吹乐述略	李来璋
新疆卷	新疆木卡姆音乐概况	周吉

这些珍贵的文字、图片、绘图资料，将成为学者研究中国当代民族民间器乐历史与发展的必读文献和重要宝库。

(四) 传统器乐与乐种研究方法的探讨

传统器乐与乐种研究方法一向无定谱、定格，所有的学者都是根据自己的思维观念、知识构架、研究对象与目的在求索与奋进。

不少学者研究的角度、观点与途径是不一样的，他们根据对研究领域掌握的深度与广度，从研究对象实际特性出发，探求其艺术规律的奥秘，他们的研究论文与成果具有鲜明的个性与创造精神，为其他学者留下许多值得深思的问题。但是，另一方面，作为社会上某一领域中的学者群体，他们研究工作中方法论的立足与实践，又不可能离开所处社会经济、文化背景与个人艺术经历、知识涵盖面的限定与制约。因此，不少学者对乐种的研究也存在方法雷同、模式相仿、缺乏个性与突破性的状况。

20世纪50年代杨荫浏先生对乐种考察研究工作的心得，正如他在1972年10月27日的一封信件中所说：“工作需要毛主席的‘二论’为指导，这在工作的实践中自然会逐渐体会到。我愈来愈感觉到实践的重要了。对什么问题看不出来，归根到底，很多时候在许多方面，往往是由于自己实践不够、不能分析矛盾、解决矛盾。有些问题要靠演奏的实践才能看到，有些问题要靠书本知识来帮助解决（前人实践经验的记录）。工作中遇到问题，首先看到的就是实践不够，因而知识不够。”这些话道出了杨先生本人从事传统器乐与乐种研究的主要经验、心得与原则，即向实践学习，向书本（前人实践经验）请教。也可以说他的这个原则是20世纪50年代以来不少学者对传统器乐与乐种考察、研究所获得成果的基本方法论的总结。

由于20世纪50年代以后，大量的音乐工作者受到音乐院校的培养与教育，因此，沿用西方音乐史与作品分析研究的方法，也自然地、大量地引用到传统器乐与乐种音乐形态的分析研究方面来，从某些意义上来讲，他对乐种音乐形态方面的探讨与研究，起到了很大的推动与奠基作用。随着对中国传统音乐理论研究领域的逐步深入，不少学者对中国传统音乐形态特征认识的拓展与加深，认识传统、学习传统、尊重传统、总结传统音乐形态特征的趋向越来越明显，也有不少这方面的成果。

中国是具有悠久音乐历史文化的古国，今天保存的乐种就是历史音乐文化的延续。今日传统器乐与乐种的艺术特征，一方面，体现了中国古老音乐文化不同历史阶段多层面的沉积；而另一方面显

示了中国传统音乐文化在历史传承中的吸收、变化与发展。因此,对中国乐种艺术特征的探求,不可能回避中国的音乐历史,对中国音乐各历史阶段主要艺术品种及其发展的学习与了解,成为深入研究乐种历史源流、音乐形态中不可缺少的重要一环,已成为众多学者研究传统乐种时的一个共识。史论结合的研究方法成为当今传统器乐与乐种研究的一个重要方法。不少学者也正是在这种方法论的指导下,拓展与推动了自己的学术视野与研究成果。特别是一批训练有素的年轻学者,他们在传统器乐与乐种方面的学术研究使人感觉到乐种研究中的清新与希望。

民族音乐学研究方法无疑将促进乐种研究领域的观念更新,特别是一些文化环境中生存的音乐事象与音乐事象中展现的文化观念的介入,改变了过去乐种考察中许多就事论事、孤立考察的现象,而这种做法往往为后期的案头工作带来极大的障碍。目前在《集成》工作中,这方面观念有了明显的变化,如陕西卷、辽宁卷、吉林卷、江苏卷、浙江卷、福建卷、新疆卷、湖北卷、山东卷、上海卷、北京卷等卷本,把乐种的应用与社会功能的考察置于一定的民俗、祭祖仪式中进行,体现了乐种考察与研究中的一个重要进展。

总的来讲,众多学者仍然坚持传统器乐与乐种研究应该以辩证唯物主义与历史唯物主义的哲学思想为其方法论的原则。传统器乐与乐种研究应根据课题不同的研究层次、研究阶段和特定的研究目的,采用单项或多项组合的研究方法。

20 世纪科学发展的倾向,其特点已不在于单项技术的发明创造,而在于对多种单项技术发明创造成果的综合利用与组合。传统器乐与乐种研究方法的选择,必然要考虑到这一历史趋势与特点。它的第一步不是考虑创造一种崭新的研究系统的方法,而是首先要善于把握和综合利用目前已经颇具成效的各种研究手段与方法,不拘一格,不落陈规,探求适合自己生存的最佳途径。

三、20 世纪乐种学学科的开拓

乐种一词,大家并不陌生,20 世纪 50 年代以来,一直被约定俗

成地专用于传统器乐合奏诸品种的研究。乐种一词最早见于1957年杨荫浏、曹安和合编的《苏南吹打曲》总论之七吹打曲的历史关系中，其论述为：“在明末清初，约当18世纪的时候，这种音乐，已与现在一样，一方面流行于民间，成为民间音乐的一个乐种……”文中将苏南吹打（即十番鼓）称为一个乐种，但没有对乐种一词作任何界定与解释。对乐种一词的界定，第一次出现在《民族音乐概论》中，其论述为：“不同乐器组合，加上不同的曲目和演奏风格，形成了多种多样的器乐乐种。”以后其他著作的论述基本上没有超出这个范围，更多地是谈到乐种类别的划分。如高厚永在《民族器乐概论》中说：“鉴于目前对‘乐种’的划分在细则上不尽一致，因此，笔者再次提出以乐器编制及其配置特点为原则的分类办法。”袁静芳在《民族器乐》中，也只是强调了目前乐种之划分仅适于汉族：“本文为论述上的明晰，依据各地方乐种乐队编制和演奏上的特点，将中国汉族民间合奏音乐划分为五个类别。”等等。乐种是一种社会历史文化现象。其直接传承者和原始梳理者，是那些把握并演奏该乐种的民间音乐家或寺院道观中的艺僧、道士，他们主要用口传心授或乐谱记录的方法来接续、发展乐种的传统和艺术生命。乐种学学科的开拓与建设，乐种的广泛收集整理是其不可缺少的基础性工作。

（一）乐种学学科的创建

建设具有中国自己研究特色的专门学科，在当前，不仅是迫切的和急需的，而且也是可能与可行的。《集成》的考察、收集、整理与出版工作，显示了我国既有丰富多彩的乐种蕴藏，又有一批长期从事乐种考察、收集、整理、研究工作的学者，对乐种研究从体系化、科学化方面加以更新和改造，使乐种研究工作作为一门学科上升到一个新的更高的层次奠定了坚实的基础。

正是在这样的背景与条件之下，1988年7月在西安召开的“中国传统音乐学会第五届年会”上，袁静芳提交了《乐种学构想》的论文，并于1988—1989学年度第一学期，在中央音乐学院为中国传统音乐理论研究方向的研究生开设了“乐种学”理论课程，在过去前辈与众多学者对乐种的收集整理与研究基础上，以当代《集成》

考察、收集、整理、出版的大量资料为依托,为乐种学学科的理论建设,开辟了具有历史意义的新的一页。

(二) 乐种学学科基础性理论的建设工作

中央音乐学院“乐种学”理论课程的开设,1992年获准为高等学校哲学社会科学博士学科点研究项目,国家教育委员会1997年定为北京市普通高等学校教育教学改革试点项目。经过多年教学与研究,1995年完成了《乐种学》专著(华乐出版社,1999年)。

《乐种学》在学科基础性理论建设方面,主要有以下几个方面(摘自“高等学校哲学社会科学博士学科点科研项目《乐种学》终结报告”中的评议)。

乐种是一种社会历史文化现象,是中国传统音乐中的一个重要类别。虽然从20世纪50年代以来,乐种在中国传统音乐中的价值与地位越来越引起众多学者的关注,有关乐种的考察报告、乐谱的收集整理、研究论文与有关专著相继问世,但是将乐种的研究工作作为一门学科上升到一个新的更高的理论层次,是从《乐种学》的建设为开端的。著作者在1988早提出了《乐种学的构想》,并于同年在中央音乐学院为研究生开设了“乐种学”基础理论课程,经过多年研究,完成了《乐种学》专著。该著作在前人研究基础上,对乐种研究中诸多基础性理论问题,进行了总结、归纳,并在许多有关乐种研究理论问题上,有所创新与突破。

《乐种学》在导言中,首先对众说纷纭的“乐种”一词做了科学的界定,阐述了乐种的基本特征,对乐种学的性质与研究对象,做了言简意赅的论述。

《乐种学》共分六章,该著作从理论上第一次科学地、系统地对乐种研究中的诸多理论问题进行了全面的论述。如乐种的物质构成;乐种的音乐形态特征;乐种的考察步骤与方法;乐种研究中的模式分析法;乐种的体系划分;乐种与社会文化等理论问题。

在“乐种的物体构成”中,论述了构成乐种的基本物质要素:乐器、乐谱与乐队;从理论上明确了它们构成乐种的重要地位,论述了它们与乐种体系、风格特征以及历史演变之间密切、辩证的关系。

对“乐种的音乐形态特征”论述，是当前理论研究中相对薄弱的环节，本文从理论的高度概括总结了中国传统音乐旋律发展手法，宫调的游移与转换，曲式结构历史发展梗概以及曲式结构的基本形式、原则、类型与特征，其中特别是对中国锣鼓乐曲式结构的分析研究，在理论上多有创新的见解与分析。

关于“乐种的考察步骤与方法”，一方面是对以往众多学者与个人采风实践经验的总结，另一方面则是吸收了当代国际上民族音乐学的理论与方法，其理论上的总结与归纳，对当前正在进行的国家“八五”规划《中国民族民间器乐曲集成》的考察与编辑工作，具有直接实践指导意义。

“乐种研究的模式分析法”是著作者多年对乐种音乐形态分析研究并把握乐种音乐形态特征的基础上，在研究方法上的一个探索与创造，其模式分析法的提出与个人长期研究实践论证，已得到社会学术界的认可与高度评价。模式分析法的提出，一方面使《乐种学》的研究具有个人的研究特色，另一方面对当前中国传统音乐理论的建设，也是一个促进与推动。

关于“乐种的体系”划分，论著中提出了一个新的乐种划分体系，它不同于以往任何著作对乐种体系的划分。过去对乐种划分多以乐队形式为原则，把乐种类归为弦索乐、丝竹乐、鼓吹乐、吹打乐、锣鼓乐五个类别，在实践中证明该体系划分多有弊端。《乐种学》的著作者根据对乐种历史与特征的多年研究与探索，发现在构成乐种的诸多要素中，其主奏乐器及其相应的宫调体系，在历史发展中变异最为缓慢或最不容易变化的这一特点，提出乐种体系的划分以乐种的主奏乐器为主要原则依据，而将乐种体系划分为鼓笛系、笙管系、琵琶系、唢呐系、胡琴系、鼓钹系等六大体系，建立了不同的乐种类归的理论体系，在学术上是一个突破与创见。

《乐种学》是我国第一部从学科理论高度来审视与分析研究中国传统乐种的理论著作，为中国传统乐种研究中诸多基础性理论问题作了有关的奠基工作；它开创了乐种理论研究体系化的新的园地。这不仅对中国传统乐种的研究，在理论上是一个升华，其中许多研究上的观念与方法，对当前的学术界，亦具有重要的学术参照价值

与社会现实意义。

（三）《集成》后工作与乐种学学科建设跨世纪前瞻

1. 关于乐种乐谱、音响资料的收集、整理、保存工作

①出版全部《中国民族民间器乐曲集成》；

②将散见于民间与图书馆的传统乐谱，编辑影印出版，如西安鼓乐、中国佛教京音乐、河北音乐会、福建南音等等；

③各省编辑《集成》的县、市卷本，应由有关研究部门收集保存；

④将全部音响资料转录为 CD 保存；

⑤重点乐种、乐社、乐人与演奏曲目，应及时组织有关人员进行录音、录像，全国有计划地进行重点抢救与保存工作；

⑥利用科学手段，将乐种乐谱、音响、文字、图片，进行统筹归类，科学上网，以利保存，并与全球有关的学者共同学习、交流与研究。

2. 关于乐种学学科的基础性理论建设工作

总的来讲，应加强乐种学学科基础性理论的建设工作。《集成》的整体工作是辉煌的，成果是迄今为止没有哪一个历史阶段可以比拟的，但它并不是也不可能是十全十美、没有缺陷和漏洞的。各省卷本发展并不平衡，各卷本中，各个音乐品种的收集整理也是不平衡的，甚至有重要品种的疏忽和遗漏。另外，在文字叙述上，也有偏误之处。因此，第一，应组织学者编订《20 世纪中国乐种学文献卷》，在理论上进行清理工作，归纳、总结前人与《集成》研究成果；第二，在众多学者与《集成》对乐种的继续考察、收集、整理的基础上，对重要的遗漏应以科研项目形式组织人员继续考察与收集；第三，加强对乐种体系划分的研讨，全面梳理与研究乐种的体系，进行较深入的体系化研究工作；第四，加强乐种音乐形态方面的基础性研究工作，如乐种学与乐器学、乐种学与乐队学、乐种学与乐谱学、乐种学与乐律学、乐种学与曲式结构学、乐种学与音乐表演美学、乐种学与节奏学、乐种学与音乐史学、乐种学与音乐美学等等。这些基础性研究工作在目前仍然非常薄弱，这对于我们全面地、深刻地认识中国传统音乐文化将产生很大障碍。第五，拓宽

乐种学与人文学科关系的研究（如民俗学、民族学、音乐宗教学、音乐祭祀学、地理文化学等等），力求将乐种学的研究与全球音乐学研究接轨。

《中国民族民间器乐曲集成》工作展示与拓宽了乐种学学科建设的未来发展前景。为今后学者对某些重要乐种进一步的挖掘、考察，做了重要的提示；其整体工作，为国内外音乐学学者对中国传统音乐文化的研究提供了迄今为止最为完整、系统、全面、科学的文献资料。

我们缅怀所有为中华民族音乐文化建设而贡献毕生心血的专家、同行与民间音乐家。21 世纪有许多工作等待我们去做，我们将尽全力。

[附]

《中国民族民间器乐曲集成》所收录的 民间器乐与乐种资源总目

(截至 2003 年 5 月北京卷, 共计 19 部集成)

第一部分 独奏音乐

收集了 84 种乐器的独奏音乐, 总曲目为 2196 首。

第一类, 吹奏类乐曲

收集了 37 种乐器的独奏音乐, 总曲目为 783 首。

1. 笛曲共计 101 首 (河北省 16 首, 内蒙古自治区 41 首, 上海市 5 首, 河南省 5 首, 湖南省 5 首, 四川省 20 首, 陕西省 2 首, 甘肃省 7 首, 宁夏回族自治区 10 首)。

2. 大琴曲共计 2 首 (吉林省 2 首)。

3. 乃依曲共计 10 首 (新疆维吾尔自治区 10 首)。

4. 及嘿曲共计 15 首 (四川省 15 首)。

5. 角笛曲共计 5 首 (宁夏回族自治区 5 首)。

6. 箫曲共计 50 首 (河北省 1 首, 吉林省 24 首, 上海市 4 首, 浙江省 4 首, 山东省 2 首, 湖南省 3 首, 陕西省 4 首, 甘肃省 2 首, 宁夏回族自治区 6 首)。

7. 短箫曲共计 4 首 (吉林省 4 首)。

8. 筹曲共计 16 首 (河南省 16 首)。

9. 鹰笛曲共计 5 首 (四川省 3 首, 甘肃省 2 首)。

10. 箫筒曲共计 15 首 (四川省 15 首)。

11. 侗笛曲共计 16 首 (湖南省 16 首)。

12. 斯布孜额曲共计 37 首 (新疆维吾尔自治区 37 首)。

13. 楚吾尔曲共计 29 首 (新疆维吾尔自治区 29 首)。

14. 菲察库曲共计 3 首 (新疆维吾尔自治区 3 首)。

15. 坝曲共计 13 首 (山东省 3 首, 宁夏回族自治区 10 首)。

16. 阳谷哨曲共计 1 首 (山东省 1 首)。

17. 闷管曲共计 2 首 (山东省 2 首)。

18. 管子曲共计 31 首（北京市 3 首，河北省 1 首，河南省 18 首，宁夏回族自治区 9 首）。
19. 箏曲共计 5 首（吉林省 5 首）。
20. 笛管曲共计 1 首（湖南省 1 首）。
21. 咚咚喹曲共计 16 首（湖南省 16 首）。
22. 咪咪曲共计 4 首（甘肃省 4 首）。
23. 齐勒曲共计 3 首（四川省 3 首）。
24. 篪管曲共计 1 首（山东省 1 首）。
25. 唢呐曲共计 224 首（河北省 15 首，吉林省 3 首，上海市 1 首，湖南省 125 首，四川省 4 首，宁夏回族自治区 76 首）。
26. 那艺曲共计 2 首（新疆维吾尔自治区 2 首）。
27. 马布曲共计 15 首（四川省 15 首）。
28. 马支曲共计 2 首（四川省 2 首）。
29. 羌笛曲共计 5 首（宁夏回族自治区 5 首）。
30. 巴拉满曲共计 9 首（新疆维吾尔自治区 9 首）。
31. 苏乃依曲共计 14 首（新疆维吾尔自治区 14 首）。
32. 阔希巴拉满曲共计 1 首（新疆维吾尔自治区 1 首）。
33. 笙曲共计 22 首（河北省 9 首，山东省 4 首，宁夏回族自治区 9 首）。
34. 芦笙曲共计 18 首（湖南省 8 首，四川省 10 首）。
35. 葫芦笙曲共计 19 首（四川省 19 首）。
36. 口弦曲共计 55 首（内蒙古自治区 15 首，湖南省 2 首，四川省 16 首，

甘肃省 1 首，宁夏回族自治区 6 首，新疆维吾尔自治区 15 首）。

37. 木叶曲共计 14 首（湖南省 7 首，四川省 7 首）。

第二类，弹弦类乐曲

收集了 25 种乐器的独奏音乐，总曲目为 893 首。

1. 曲项琵琶曲共计 4 首（陕西省 4 首）。
2. 琵琶曲共计 53 首（北京市 4 首，河北省 1 首，上海市 20 首，江苏省 6 首，浙江省 15 首，山东省 7 首；另附有甘肃省敦煌曲谱：叶栋译谱，何昌龄译谱，席臻贯译谱，关也维译谱）。

3. 土琵琶曲共计 1 首（甘肃省 1 首）。
4. 筝曲共计 191 首（内蒙古自治区 48 首，福建省 35 首，山东省 85 首，河南省 19 首，陕西省 4 首）。
5. 伽倻琴曲共计 28 首（吉林省 28 首）。
6. 三弦曲共计 125 首（北京市 12 首，河北省 1 首，内蒙古自治区 40 首，上海市 4 首，浙江省 5 首，山东省 10 首，河南省 3 首，四川省 6 首，陕西省 2 首，甘肃省 19 首，宁夏回族自治区 23 首）。
7. 月琴曲共计 30 首（四川省 30 首）。
8. 柳琴曲共计 5 首（江苏省 1 首，山东省 4 首）。
9. 火不思曲共计 23 首（内蒙古自治区 23 首）。
10. 都它尔曲共计 17 首（新疆维吾尔自治区 17 首）。
11. 弹布尔曲共计 10 首（新疆维吾尔自治区 10 首）。
12. 热瓦甫曲共计 34 首（新疆维吾尔自治区 34 首）。
13. 冬不拉曲共计 168 首（新疆维吾尔自治区 155 首，甘肃省 13 首）。
14. 库木孜曲共计 87 首（新疆维吾尔自治区 87 首）。
15. 托布秀尔曲共计 47 首（新疆维吾尔自治区 47 首）。
16. 冬布尔曲共计 14 首（新疆维吾尔自治区 14 首）。
17. 墨克纳曲共计 3 首（新疆维吾尔自治区 3 首）。
18. 赛依吐尔曲共计 11 首（新疆维吾尔自治区 11 首）。
19. 热布普曲共计 7 首（新疆维吾尔自治区 7 首）。
20. 潘吉塔尔曲共计 2 首（新疆维吾尔自治区 2 首）。
21. 锵曲共计 7 首（新疆维吾尔自治区 7 首）。
22. 曼多林曲共计 2 首（新疆维吾尔自治区 2 首）。
23. 扎聂曲共计 6 首（四川省 6 首）。
24. 扬琴曲共计 1 首（吉林省 1 首）。
25. 卡龙曲共计 17 首（新疆维吾尔自治区 17 首）。

第三类，擦弦类乐曲

收集了 21 种乐器的独奏音乐，总曲目为 519 首。

1. 二胡共计 28 首（上海市 4 首，江苏省 6 首，浙江省 7 首，甘肃省 3 首，宁夏回族自治区 8 首）。

2. 奚琴曲共计 2 首（吉林省 2 首）。
3. 胡夫曲共计 12 首（四川省 12 首）。
4. 比旺曲共计 4 首（四川省 4 首）。
5. 牛角琴曲共计 4 首（甘肃省 4 首）。
6. 京胡曲共计 10 首（河北省 2 首，江苏省 3 首，山东省 2 首，河南省 3 首）。
7. 板胡曲共计 12 首（甘肃省 4 首，宁夏回族自治区 8 首）。
8. 坠胡曲共计 6 首（河南省 6 首）。
9. 四胡曲共计 252 首（内蒙古自治区 190 首，吉林省 44 首，河南省 2 首，宁夏回族自治区 7 首）。
10. 四弦琴曲共计 3 首（甘肃省 3 首）。
11. 艾捷克曲共计 29 首（新疆维吾尔自治区 29 首）。
12. 坠琴曲共计 7 首（山东省 2 首，河南省 5 首）。
13. 搯琴曲共计 1 首（山东省 1 首）。
14. 潮尔、马头琴曲共计 77 首（内蒙古自治区 72 首，吉林省 5 首）。
15. 萨它尔曲共计 11 首（新疆维吾尔自治区 11 首）。
16. 斯克里普卡曲共计 2 首（新疆维吾尔自治区 2 首）。
17. 库布孜曲共计 14 首（新疆维吾尔自治区 14 首）。
18. 克雅柯曲共计 5 首（新疆维吾尔自治区 5 首）。
19. 依克勒曲共计 36 首（新疆维吾尔自治区 36 首）。
20. 挫琴曲共计 1 首（山东省 1 首）。
21. 轧筝曲共计 3 首（吉林省 1 首，河南省 2 首）。

第四类，敲击类乐曲

收集了一件乐器的独奏音乐，总曲目为 1 首。

1. 大鼓曲共计 1 首（宁夏回族自治区 1 首）。

第二部分 齐奏、小合奏音乐

总曲目为 103 首。

第一类，齐奏音乐

新疆维吾尔自治区共计 44 首（维吾尔族 16 首，哈萨克族 5 首，

柯尔克孜族 23 首)。

第二类, 小合奏音乐

新疆维吾尔自治区共计 59 首(维吾尔族, 10 首, 哈萨克族 12 首, 锡伯族 12 首, 塔吉克族 16 首, 乌孜别克族 5 首, 塔塔尔族 4 首)。

第三部分 民间乐种

民间乐种 216 个, 总曲目为 6572 首(套)。

第一类, 鼓笛系乐种

在 4 个省范围内, 考察收集了 11 个民间乐种的音乐, 总曲目为 371 首(套)。

1. 江苏省共计 154 首(苏南十番吹打 121 首, 苏南十番锣鼓 12 首, 扬州、李下河牌子曲 6 首, 淮安十番 3 首, 南京、扬州、连云港吹打乐 12 首)。

2. 福建省共计 48 首(福建十番 40 首, 福安吹打 8 首)。

3. 山东省共计 18 首[鲁西南鼓吹乐(笛子主奏) 9 首, 鲁中南鼓吹乐(笛子主奏) 7 首, 鲁北鼓吹乐(笛子主奏) 2 首]。

4. 陕西省共计 151 首(西安鼓乐 151 首)。

第二类, 笙管系乐种

在 7 个省范围内, 考察收集了 11 个民间乐种的音乐, 总曲目为 314 首(套)。

1. 河北省共计 99 首。

2. 山西省共计 33 首(笙管乐套曲 14 首, 笙管乐牌子曲 19 首)。

3. 辽宁省共计 55 首(双管曲 25 首, 单管曲 30 首)。

4. 吉林省共计 80 首(单管曲 48 首, 双管曲 32 首)。

5. 山东省共计 18 首(鲁中南笙管乐 3 首, 鲁北笙管乐 12 首, 鲁东笙管乐 13 首)。

6. 河南省共计 24 首(闷子主奏 5 首, 十盘乐 8 首, 密县吹歌 2 首, 八音会 9 首)。

7. 宁夏回族自治区共计 5 首。

第三类，弦索系乐种

在4个省范围内，考察收集了4个民间乐种的音乐，总曲目为150首（套）。

1. 北京市共计13首（弦索十三套13首）。
2. 山东省共计4首（碰八板4首）。
3. 河南省共计118首〔板头曲（合奏）3首，板头曲（筝曲）84首，板头曲（琵琶曲）5首，板头曲（三弦曲）24首，板头曲（泌胡曲）2首〕。
4. 湖北省共计15首（老河口丝弦15首）。

第四类，丝竹系乐种

在15个省范围内，考察收集了29个民间乐种的音乐，总曲目为930首。

1. 河北省共计41首（二人台牌子曲14首，十番乐·文十番6首，丝竹散曲6首，承德离宫音乐15首）。
2. 山西省共计30首（大牌子曲9首，小牌子曲21首）。
3. 内蒙古自治区共计287首（鄂尔多斯丝竹乐30首，科尔沁丝竹乐22首，锡林郭勒丝竹乐14首，二人台牌子曲97首，十番乐24首，番部合奏乐32首，笛吹乐68首）。
4. 吉林省共计1首（灵山会相1首）。
5. 上海市共计65首（江南丝竹65首）。
6. 江苏省共计95首（江南丝竹75首，宜兴丝弦14首，泓口丝弦6首）。
7. 浙江省共计77首（丝竹乐77首）。
8. 福建省共计41首（莆仙十音3首，诏安古乐5首，闽西十班33首）。
9. 山东省共计3首（丝竹乐3首）。
10. 湖北省共计77首（宜昌细乐40首，江汉丝弦37首）。
11. 湖南省共计167首（丝竹乐167首）。
12. 四川省共计6首（丝竹乐6首）。
13. 陕西省共计11首（丝竹乐11首）。
14. 甘肃省共计8首（丝竹乐8首）。

15. 宁夏回族自治区共计 10 首（丝竹乐 10 首）。

第五类，唢呐系乐种

在 19 个省范围内，考察收集了 93 个民间乐种的音乐，总曲目为 3752 首（套）。

1. 北京市共计 294 首 [鼓吹乐 220 首，吵子会 1 首，吉祥会 6 首，武吵子会 2 首，蝴蝶会 3 首，旱船会 12 首，高跷会 15 首，丧仪吹打乐 45 首]。

2. 河北省共计 135 首（冀南鼓吹乐、冀东鼓吹乐 133 首，十番乐·武十番 2 首）。

3. 山西省共计 184 首 [鼓吹乐（唢呐套曲）19 首，鼓吹乐（唢呐牌子曲）151 首，吹打乐 14 首]。

4. 内蒙古自治区共计 116 首（西部地区鼓吹乐 57 首，东部地区鼓吹乐 59 首）。

5. 辽宁省共计 271 首 [鼓吹乐（汉吹）34 首，鼓吹乐（大牌子曲）25 首，鼓吹乐（小牌子曲）38 首，鼓吹乐（锣鼓板曲）57 首，辽宁秧歌乐（吹打高跷）19 首，辽宁秧歌乐（锣鼓高跷）6 首，辽宁秧歌乐（地秧歌）2 首，辽宁秧歌乐（龙灯）2 首，辽宁秧歌乐（耍狮子）2 首，辽宁秧歌乐（唢呐曲牌）86 首]。

6. 吉林省共计 281 首 [鼓吹乐（汉吹）80 首，鼓吹乐（大牌子曲）31 首，鼓吹乐（小牌子曲）69 首，鼓吹乐（水曲）52 首，秧歌曲 48 首，朝鲜族农乐 1 首]。

7. 上海市共计 54 首（吹打乐 54 首）。

8. 江苏省共计 89 首（镇江鼓乐 18 首，徐海鼓吹乐 71 首）。

9. 浙江省共计 120 首（吹打乐 120 首）。

10. 福建省共计 274 首（宁德鼓吹乐 33 首，福州安南伕 9 首，福清金鼓吹 10 首，平潭排只 16 首，仙游小鼓吹 5 首，泉州笼吹 3 首，泉州十番 10 首，永春闹厅 1 首，安溪鼓吹 2 首，厦门鼓吹 14 首，长泰大鼓吹、小八音 19 首，龙岩饶平吹 5 首，永定十番调 1 首，上杭五音鼓乐 15 首，武平鼓吹 4 首，连城鼓吹 9 首，长汀鼓吹 2 首，闽中鼓吹 16 首，闽北鼓吹 52 首，霞浦、福安畲族鼓吹乐 30 首，宁德畲族鼓吹乐 5 首，古田吹打 7 首，南靖四平锣鼓 3 首，武夷山十番

锣鼓 1 首，蒲城吹打 2 首）。

11. 山东省共计 191 首 [鲁西南鼓吹乐（唢呐主奏）53 首，鲁中南鼓吹乐（唢呐主奏）53 首，鲁北鼓吹乐（唢呐主奏）52 首，鲁东鼓吹乐（唢呐主奏）33 首]。

12. 河南省共计 204 首 [鼓吹乐（唢呐主奏）130 首，鼓吹乐（锡笛主奏）13 首，伏牛山区吹打乐 18 首，大别山区吹打乐 40 首，平原吹打乐 3 首]。

13. 湖北省共计 312 首（鄂西堂调 49 首，鄂北打调 49 首，牌子锣 66 首，土家八仙 32 首，沮水巫音 29 首，襄河吹打 49 首，府河傢业 38 首）。

14. 湖南省共计 345 首 [鼓牌子（慢路鼓子）36 首，鼓牌子（快路鼓子）54 首，湘南调子（走场牌子）15 首，湘南调子（走场调子）20 首，湘南调子（铜鼓牌子）22 首，湘南调子（八音锣鼓）3 首，湘南调子（龙狮牌子）12 首，婚庆牌子（瑶族婚庆曲）36 首，婚庆牌子（苗族婚庆曲）6 首，婚庆牌子（汉族婚庆曲）8 首，夜鼓牌子（鸣箫牌子）33 首，夜鼓牌子（白调）2 首，夜鼓牌子（散牌子）31 首，公堂牌子（套曲）6 首，公堂牌子（散套）2 首，公堂牌子（正青河套）15 首，公堂牌子（大雅、小雅）2 首，公堂牌子（送禾灯）12 首，散牌子（起点牌子）7 首，散牌子（单曲）23 首]。

15. 四川省共计 187 首（吹打乐 187 首）。

16. 陕西省共计 277 首 [鼓吹乐（牌子曲）259 首，鼓吹乐（联曲、套曲）14 首，“察回”乐曲 4 首]。

17. 甘肃省共计 265 首 [鼓吹乐（曲牌）235 首，鼓吹乐（联曲、套曲）14 首，民勤县潘富堂唢呐曲牌 15 首，嘉峪关工尺谱译谱 1 首]。

18. 宁夏回族自治区共计 142 首（吹打乐 142 首）。

19. 新疆维吾尔自治区共计 11 首（鼓吹乐 11 首）。

第六类，鼓钹系乐种

在 16 个省范围内，考察收集了 64 个民间乐种的音乐，总曲目为 965 首（套）。

1. 北京市共计 89 首 (趵鼓会 6 首, 文场会 4 首, 花钹大鼓会 12 首, 太平鼓会 8 首, 小车会 6 首, 一枝梅会 2 首, 大头会 9 首, 龙灯会 9 首, 扑蝴蝶会 2 首, 大班小班会 2 首, 高跷会 14 首, 地秧歌会 3 首, 丧仪锣鼓 12 首)。

2. 河北省共计 32 首 (合奏锣鼓 20 首, 伴奏锣鼓 12 首)。

3. 山西省共计 107 首 [平阳锣鼓 (威风锣鼓) 46 首, 太原锣鼓 8 首, 绛州锣鼓 (穿箱锣鼓) 6 首, 绛州锣鼓 (花敲鼓) 15 首, 文胜锣鼓 13 首, 河东锣鼓 16 首, 岳村瓜子 2 首, 上党锣鼓 1 首]。

4. 吉林省共计 9 首 (打通锣鼓 2 首, 秧歌锣鼓 7 首)。

5. 上海市共计 9 首 (十番锣鼓 9 首)。

6. 江苏省共计 11 首 (马甫锣鼓 3 首, 戴埠锣鼓 1 首, 高淳锣鼓 2 首, 焦庄锣鼓 1 首, 阿湖锣鼓 2 首, 车水锣鼓 1 首, 秧田锣鼓 1 首)。

7. 浙江省共计 13 首 (锣鼓乐 13 首)。

8. 福建省共计 19 首 (福州太平鼓 1 首, 福清沟头打击乐 9 首, 周宁金锣鼓 1 首, 周宁答鼓 1 首, 漳浦马锣鼓 1, 闽西锣鼓 6 首)。

9. 山东省共计 44 首 (博山锣鼓 27 首, 临清架鼓 6 首, 青州锣鼓 7 首, 滨州锣鼓 2 首, 德州锣鼓 2 首)。

10. 河南省共计 46 首 (大锣鼓曲 41 首, 小锣鼓曲 3 首, 丧曲锣鼓曲 2 首)。

11. 湖北省共计 79 首 (夹钹锣鼓 31 首, 花灯锣鼓 48 首)。

12. 湖南省共计 141 首 [锣鼓叮子 (长槌溜子) 1 首, 锣鼓叮子 (夹叶子) 1 首, 锣鼓叮子 (西边锣鼓) 1 首, 锣鼓叮子 (土锣鼓) 11 首, 锣鼓叮子 (湘西围鼓) 20 首, 锣鼓叮子 (耍锣鼓) 24 首, 锣鼓叮子 (十样景) 1 首, 闹年锣鼓 (狮龙锣鼓) 5 首, 闹年锣鼓 8 首, 闹年锣鼓 (花灯锣鼓) 7 首, 闹年锣鼓 (开台锣鼓) 5 首, 土家族打溜子 (三人溜子) 33 首, 土家族打溜子 (四人溜子) 18 首, 土家族打溜子 (五人溜子) 6 首。]

13. 四川省共计 255 首 (耍锣鼓 179 首, 闹年锣鼓 50 首, 八仙鼓 4 首, 仓山大乐 3 首, 架香锣鼓 9 首, 御锣 7 首, 打溜子 3 首)。

14. 陕西省共计 62 首 (伴奏锣鼓 8 首, 清锣鼓 40 首, 表演锣鼓

15 首)。

15. 甘肃省共计 18 首 (表演锣鼓 8 首, 伴奏锣鼓 10 首)。

16. 宁夏回族自治区共计 30 首 (锣鼓乐 30 首)。

第七类, 乐声系乐种

在两个省范围内, 考察收集了 3 个民间乐种的音乐, 总曲目为 86 首 (套)。

1. 福建省共计 60 首 [福建南音 (指) 3 首, 福建南音 (谱) 15 首, 福建南音 (曲) 6 首, 惠安北管 (曲) 14 首, 惠安北管 (谱) 22 首]。

2. 四川省共计 26 首 [洞经音乐 (曲) 9 首, 洞经音乐 (谱) 17 首]。

第八类, 乐舞系乐种 (木卡姆系乐种)

考察收集了新疆民间乐种的音乐 4 首。

新疆维吾尔自治区共计 4 首 (吐鲁番木卡姆 1 首, 哈密木卡姆 1 首, 刀郎木卡姆 1 首, 十二木卡姆 1 首)。

乐户·乐班

——《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》

编辑劄记

史新民

乐户一词，由来甚久。据一些史籍载，虽所举非一，但其义相近。在上古时期即出现了巫妓、奴隶妓和官妓。管仲治齐国，就设有“女间”，统治者利用“女间”的声色优势，来增加国库收入。这种官妓制度，在中国持续很久，可说是乐户的萌芽时期。《吴越春秋》载：“越王勾践输过寡妇于山上，使士之忧思者游之，以娱其意。”《万物原始》中也提到：“汉武始置营妓……”等。而在《魏书·刑罚志》中云：“孝昌（525—527），天下淆乱，法令不恒，或宽或猛。乃尔朱擅权，轻重肆意，在官者，多以深酷为能。至迁邺，京畿群盗颇起。有司奏立严制：诸强盗杀人者，首从皆斩，妻子同籍，配为乐户；其不杀人，及赃不满五匹，魁首斩，从者死，妻子亦为乐户。”这是目前见诸史籍对乐户的最早记载，可见乐户形成制度始于北魏时期。《隋书·裴蕴传》载：“（蕴）大业初，考绩连最。炀帝闻其善政，征为大常少卿。初，高祖不好声技，遣牛弘定乐，非正声清商及九部四舞之色，皆罢遣从民。至是，蕴揣知帝意，奏括天下周、齐、梁、陈乐家子弟，皆为乐户。”说明隋时从周、齐、梁、陈接收过来的乐家子弟，皆为乐户，属贱民之列。随着朝代的更迭，对乐户也有多种称谓，诸如官妓、官奴婢、女乐、官鼓手、吹鼓手、乐人、乐工、乐籍、声音人、伶人……等，其身份仍为“贱民”。明代，乐户制度发展更甚，不仅将元蒙旧臣籍没为乐户，而且把它作为对忠臣义士进行镇压的手段。据《明史·刑法二》中载：“成祖（朱棣）起靖难之师，悉指忠臣为奸党，甚者加族诛，掘

冢，妻女发浣衣局、教坊司，亲党谪戍者至隆（隆庆，1567—1572）、万（万历，1573—1619）间犹勾伍不绝也。”说明朱棣把乐户这种制度用于镇压不同政见者，从而使得更多的无辜遭受涂炭。直至清代，据《清文献通考》卷十九载：“雍正元年令……山西等省有乐户一项，其先世因明建文末不付燕兵被害，编为乐籍，世世不得拔为良民。至是令各属禁革，俾改业为良……。”在《世宗圣》卷六中也有：“朕以移风易俗为心，凡习俗相沿，不能振发者，咸与以自新之路，如山西之乐户，浙江之惰民，皆除其贱籍，使为良民，所以厉廉耻，广风化也。”可以看出，从制度上革除这种沿袭千载的乐户籍制却是在雍正王朝之时。

从以上引文观之，乐户的来源主要包括：一是前朝皇亲国戚后裔的家属被贬为乐人，二是罪犯的家属入户乐籍者，三是前代沿袭下来的乐籍人员，四是民间因灾荒或战乱而被迫鬻入乐户的。总之，乐户在中国历史上是一个特殊的阶层，是封建社会为统治者取乐的人户，被认为是社会地位低下、不属良民而被人当奴隶使用的“贱民”。

这里，让我们抹去历史的尘埃，剔除其封建糟粕，就可以看到，历史上这些乐户在长期的演艺活动中，不仅对我国民族音乐的传承与发展起到了重要的作用，而且在他们的群体中，还出现了一些出类拔萃的音乐名家。如汉武帝时，有一位杰出音乐才华的人物李延年，他出生于具有音乐传统的歌舞之乡中山（今河北唐县、定县一带），其父母兄弟均以音乐为业。《汉书·佞幸传》载：“李延年，中山人，身及父母兄弟皆倡也。延年坐法腐刑，给事狗监中。”他自己由于犯法受腐刑而当了太监，在宫内管理猎犬。但因他“性知音，善歌舞，武帝爱之”（《汉书·外戚外》），从而得到汉武帝的恩宠，封为协律都尉，佩二千石印授。史称“延年善歌”，“每为新声变曲，闻者莫不感动。”他还善于度曲，《史记·乐记》中有：“至今上即位，作十九章，令侍中李延年次序其声，拜为协律都尉。”《汉书·礼乐志》中也有类似的记载，即著名的《郊祀歌》十九章，为汉武帝祭祀天地而制作的歌曲乐章。李延年还是运用外来音乐进行加工创作的人，他对音乐的创作与交流作出过一定的贡献。尽管如此，

他仍只是在统治者眼中的一个“玩物”，一个地位低下的乐户，最终还是由于受牵连而无辜被诛。在隋代也有一位被誉为“识音人”的著名音乐家万宝常，他自幼便“妙达音律，遍工八音”，有着极高的音乐天赋，善于制曲，又精通乐理，并且是一位出色的乐器改革者。其父万大通原在南朝的梁国任职，梁亡即北上投奔齐国。数年后，万大通打算返回江南，因泄密而被诛杀，万宝常于是“被配为乐户”，成为失去人身自由的音乐奴隶。万宝常一生经历梁、北齐、北周、隋四个朝代，都只是宫廷中的一个伶人，一个贫困的乐户，最后饥饿而亡，临死前，将所撰《乐谱》64卷焚毁。这是封建统治下有才华的音乐家、也是乐户悲惨遭遇的一个缩影。

唐代产生了大量的官伎，朝廷拥有数以万计的歌伎乐工，他（她）们才艺超群，当时的许多大曲、法曲、散曲以及诗歌，都是通过这些人的演奏、演唱得以展示，音乐文学也得以传播，并且其中不少人散落民间以歌舞为业，“十万人家火烛光，门门开处是红妆”。贵族、官吏邀约亲朋好友聚集一堂，歌会舞女于席间歌舞以娱宾客，这对唐代音乐文化的传播、发展无疑起到了一定的推动作用。唐代养伎风气极盛，有供天子娱乐的官伎，有供官吏助兴的官伎，有供军士演乐的营伎，还有供贵族文人怡情的家伎，这些艺伎成为当时宴会交际场合中不可缺少的重要角色。

宋代官伎亦盛，其中不乏像李师师等一批有名的艺伎，尤其是明清时期，城乡青楼林立，把官伎推向鼎盛，而成为当时一种特殊的行业、特殊的文化现象。“青楼”一词，起于南朝，实指金张门第，唐代渐渐指代妓院。其中众多才艺兼备的艺伎，多为乐户的落籍者，与文人雅士、士大夫阶层相聚于青楼，这些人大多琴棋书画造诣颇深，所以青楼也就成了音乐的传播地。

起始于北魏而止于清朝这一延续了10多个世纪的乐户籍制，在中国传统音乐文化流播中有着深远的影响，它不可能由于统治者的一道圣谕而立即消失。乐户过去属于职业艺人，是一种制度下生存的群体，官府의 典礼仪式，民间的风情习俗，不管是迎神赛会、祭祀宗庙、婚嫁丧葬，还是孩童周岁、老人寿诞、起屋上梁，都少不了要请他们到场表演助兴，这已是约定成俗。在封建社会里，乐户

中的男丁，一般都是演奏乐器，同时又兼歌舞表演；妇女则为“女乐”，除歌舞表演之外，不少人沦为“妓女”，地位更为低下。乐人只能在籍内通婚，子女均属籍内之人，其技艺传承也只能在籍内进行，这也是形成历史上“艺不外传”的一个原因。近代以来，随着乐籍制度的消失，过去为人演乐助兴的乐户，也多以班社的形式继续他们的从艺生涯。中华人民共和国成立之后，社会的进步，使他们真正成为平等自由之人，他们走出宗族圈子，组成了大批欣欣向荣、蓬勃向上的各种班社，成为名符其实的“乐户”。他们活跃于广大的城镇乡村，成为民间音乐文化传承的一支重要力量。他们仍然保持着历史的传统，以家族、亲缘为单位进行组织，以传统的方式进行传习，以民间习俗为主要对象进行活动。从当今荆楚大地众多的乐班看，他们的音乐文化传承与习乐演艺活动大都与古代乐户的一些情形很为相似。以湖北省宜昌县鸦雀岭镇翟家村细乐班为例，据乐班老艺人彭先吉（1911— ）讲，他20岁师从刘忠权，曾得过祖师袁国财（1846—1931）亲授的一套乐曲，袁称这套乐曲是他师傅蔡子纯85岁高龄时亲授的，蔡的父亲是玩“围鼓班”的，蔡子纯从小学艺，又系家传，技艺精湛，在清咸丰年间，曾多次为清政府举办的祭祀仪典奏乐，深得官府的青睞，并奖其“缎绣绸边轿衣”一领，二胡、笛子、琵琶各一件，打击乐器一套。在他的徒弟中，有不少是蔡家子弟，如蔡家坤、蔡家新等，这实际上是一种籍内传承的余痕。还有遍及湖北全省的各种乐班，如鄂西的“堂调乐班”、鄂东的“太打乐班”、鄂北的“丧礼乐班”、鄂西北的“巫音乐班”等，也多是家族传承，情况与鸦雀岭细乐班相似。

20世纪80年代，我们在编纂《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》的田野工作中，了解到湖北省民间乐班的一些情况，他们的活动十分频繁，特别是在各种岁时节日，更为繁忙；而平时的红白喜事以及其他一些民俗活动，也少不了乐班的参与，这对活跃民众文化生活起到了难以替代的作用。从当时统计的情况看，大多数的县市民间乐班均以百计，全省乐班约5000个以上，乐手则在3万人以上；每个乐班少则3至5人，多者可达数十人。从长阳县看，即有“响匠班子”（乐班的俗称）442个，乐人3210人；地处鄂西北山地

的保康县，也有乐班 300 多个，不少乐班即为世代相传，如祖祖辈辈都是吹巫音的王作玉乐班，至今全家儿女均会演奏巫音，已成为闻名遐迩的巫音世家。武穴市的大多数自然村都有一个乐班，大一点的村子甚至有两个；孝感市也有 50 多个乐班，乐人达 500 人以上。鄂州市太和乡陈太村的牌子锣乐班历史十分悠久，今能查到的传系即有五代人以上；广水市有名的西余店“梅喇叭”和东草店“卢喇叭”，他们都是以家族为主，世袭相传，都在当地与周边地区享有盛誉。这众多民间乐班在丰富民众的文化生活、满足人民的精神需求中确实功不可没。

从上述湖北的乐班、乃至全国各地的音乐班社看，无论是城镇的音乐雅集，还是农村的艺术结社，它们都是立足于中国本土的具有传统特色的民间音乐组织，有着很强的凝聚力和顽强的生命力。正因为如此，才使其千百年来不断地得到继承与发展，为中华民族的音乐文化作出了不可磨灭的贡献。不仅在历史上它们是中国传统音乐文化的主要支柱，而且在现时的岁月里，它们仍然是主要创造、参与和实施者。它们之所以能发挥如此巨大的作用，是与其自身的特点分不开的。

一、丰厚的文化底蕴

乐班成员一般具有一定的文化素养，他们中不少的人幼读私塾，略通经典，知晓史籍，对传统礼仪尤为熟悉和了解。所以，他们对祖辈传承下来的音乐文化，不逾矩，传统、古老、雅气，不趋时务；对外来新乐，不拘一格，吸收、融合、演化得十分得体，可见乐班文化底蕴是十分丰富、厚实的，这是他们在历史长河中积淀的结果，也为众多的现实事例所证实。

一方面，他们继承了前人流传下来的音乐文化，保留有大量而丰富的优秀曲目。这些音乐，是先辈们长期加工、创造的精华，也是中华民族传统音乐文化的一部分。同时，他们又在现实的演乐活动中，不断与其他地区艺人进行交流，互为融洽，使自己的音乐活动更加丰富多彩。这样，就形成了传统与现实相结合的统一体，成

为乐班的一大特色。如广水市西余店双楼村乐人梅诗人，是当地有名的唢呐世家梅家班的第五代传人，人称“喇叭王”。梅自幼随父习艺，11岁时即可踩板（即一人同时演奏堂鼓和钹），12岁时即能掌杆（当地称吹唢呐、竹笛为掌杆），15岁便能演奏40多首曲牌。他不仅把祖辈教授的《柳叶金》、《罗汉扫地》、《哭皇天》、《黄莺撒翅》等一批优秀曲目传承下来，而且还突破传统唢呐只能吹正调、反调的奏法，发展成为吹五个调门，极大地丰富了曲牌联奏的表现力。他还能运用变体、加花、糅和之法，将一些民乐改编为唢呐曲。他领班演奏的大型套曲《打板乐》，即是将〔卖花〕、〔钉缸〕、〔哭五更〕等十余首民歌、小调改编联缀而成，广泛运用于民俗活动之中，深受民众所喜爱。

另一方面，乐班在传承音乐文化中，他们不仅将宫廷与文人的雅乐承接过来，并且不断吸收民间俗乐，将它们糅合在一起，进行“演化”，变成自己的演（唱）奏内容，以适应广大民众的欣赏情趣，从而达到雅俗共赏的目的。如宋元南北曲中的〔一江风〕、〔上小楼〕、〔风入松〕、〔泣颜回〕等一大批曲牌，经过乐人将其不属于徵结音的曲牌变为徵结音，将偏音略去，变七声音阶为五声音阶，将漏板改为顶板，将旋律进行移位、旋宫，还配上打击乐等诸多手法进行演化，而应用于鄂东著名民间乐种“牌子锣”之中。还有“襄阳抓箏”的盲艺人——王喜才，由于他技艺娴熟，风格粗犷，把板头曲的《闺中怨》进行改编，将大量的正音“do”替代了偏音的“si”，不少的加花级进替代了简朴的四度跳进，并将原有的68板伸展为178板，使这一极富标题性的板头曲，在乐人的审美情趣与艺术创造的作用下，更加具有鲜明的地方特色。

二、扎实的技艺功底

乐班的成员大多是从小习艺，功底扎实，有完整的音乐结构感。他们对于乐谱十分娴熟，不管演奏多长时间，几小时甚至数日，从众多的曲牌到大型套曲均能一字不漏地演奏出来，可见记谱能力之强；他们演奏技艺精湛，常年操功演练，“手不打颤，亮不打闪”，

一板一眼从不含糊，一音一字精心雕琢。一首《闺中怨》，演奏得低回幽怨，如泣如诉，把那种少女的“美”与闺中之“怨”表现得淋漓尽致；一曲《鬼挑担》，运用力度、节奏、速度、音乐的强烈反差，表现“鬼挑担”的特殊形象，速度加快以表现其活泼诙谐的情绪，速度变缓则显出沉重暗淡的色彩。他们用精练的语言将自己的实践经验加以总结传给下辈。如巫音的“口中带韵，手上带花”，夹钹锣鼓的“鼓点稳，大锣准，头钹硬，二钹紧，勾锣润”等。他们高超的演艺受到了人们的尊敬，有的被称为“云台师傅”，有的被冠以“国乐魁首”，有的被请到音乐院校任教。老河口市“国乐研究社”的王直夫，自幼酷爱音乐，从师学习三弦、箏、琵琶，18岁时就因技高一筹而受到同行的敬重，1956年应邀为原德意志民主共和国音乐家们演奏，传授箏、三弦的演奏技法。同年，中南音乐专科学校（现为“武汉音乐学院”）聘请他到校任教。像这样优秀的民间音乐家，在全国更是不胜枚举。

三、浓郁的音乐氛围

乐班生存于中国社会的族群关系之中，每一村落、山寨，大都居住着同一血缘亲近的人群，这样组织起来的班社，亲和融洽，结构稳定，实际上是一个个家族音乐社团，也是一所所民间音乐学校。如此客观条件，其音乐氛围是十分浓郁的。乐班的成员从小听到的是熟悉的乡音乡调，时刻观赏的是本土的技艺表演，耳濡目染，对他们学习、传承、保存当地民间音乐是十分有利的。如前述有近200多年历史的“宜昌细乐五龙班”，从清末蔡子纯的祖父到蔡子纯，都是本宗“八人班”的班主，当时，其子弟均为本宗人氏，多为文人雅士、富裕之家的寿庆活动进行演奏，也参加本宗祭祖活动。后也吸收了一些外姓子弟，互相交流以扩大影响，并改为“武龙乐班”、“五龙乐班”。建国后，这个乐班更为兴旺，多次参加宜昌县、市举办的大型文艺汇演，均获奖。又如于清代末年由郑炳荣、郑炳俭创立的武穴市（原广济县）郑家岑“牌子锣”乐班，是在民间庙会活动中兴盛起来的。他们每年均要参加15个湾子合办的“三大庙会”：

元宵演奏会、四月八歌赛及锣鼓乐比赛，并且屡屡夺魁。此乐班乐手皆直系相传，有史可查已传至七八代。在20世纪80年代，当时年逾古稀的老艺人郑在鹏尚能背诵两百多首曲牌，70多岁的郑柱刚仍擅吹长号，被人誉为“一支长号能抵上半套锣鼓”。可以看出，这样的环境，为传授技艺、培养人才创造了良好的条件。

四、独特的传承方式

在民间音乐的传承中，教学方法也是十分重要的一环，乐班则是采用中国传统的方式进行传授，即一种口传心授的方式，这是一种直观地面对面的传承方式，相似于今日之个别教学。它不但能因人而异，因材施教，循序渐进，而且在教学中还能把具有特色的演技保留下来。民间艺人在技艺上有很多精辟的经验总结，但必须与实践结合起来，甚至需要手把手的指点，才能被传承下来，所以口传心授的传统教学方法，正是这二者结合的最佳方式。其次，中国民间音乐，过去的谱式较为多样，但它们都是根据自己的乐器与演奏特点而创造出来的。如古琴采用的是减字谱，一般乐器采用的是郎当谱、工尺谱，还有锣鼓乐则多采用谐音字谱等，它们都能较好地将乐器的特点与演奏手法表现出来。如鄂西地区的夹钹锣鼓，是以头钹、二钹、勾锣、大锣、鼓等进行演奏的，它在锣鼓经的状声字运用上就很有特色，富于声形化，除一般通用的“龙、冬、大、乙、才、光”之外，特别是钹钹合击的“壮”，钹锣击出的“郎”，就可顺口念成“江尔郎当|乙郎乙呀”等，十分富于口语化。还有双钹交错发出的“七、卜”之声，更能体现夹钹锣鼓的音韵特色。这样的乐谱便于传教，也体现出一些乐器的所处位置。并且有的一种击法有多个状声字与衬音字，如围鼓中击头钹即有“以、七、盍、归、八”等，击二钹则有“卜、才、达、啊、尔、呀、哇、令、杂”等，这种有特点的锣鼓经，就能将各种有特色的演传承下来，这也是其他乐谱所难以替代的。这种直接的传授方法与特色乐谱结合起来，更能使民间音乐中的精华流传于后世。

仅从以上粗略的列举，已可清楚地看到，当今仍活跃于城乡民

俗活动中的现代乐班，多是一些以家族世代相传的音乐人家，他们在满足城乡人民群众日益增长的精神文化需要方面，是一支不可缺少的重要力量。笔者以为，作为我国民族民间音乐文化的继承者与传播者，乐户与乐班在传承与发展民族音乐文化的地位与作用不应低估，而且还应将其所作的历史贡献载入史册。在中国悠久的音乐文化史上，有不少才华横溢的音乐名家学者，也不乏流传久远的经典之作，但在音乐典籍中，对众多在传承与发展我国民族音乐有着重要作用的乐户却少有阐述。但愿笔者刍议，能为现代版乐户一词，做出一点新的有益的注释。

注：本文的各项数据与湖北省民间班社乐人等资料，均引自《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》（中国 ISBN 出版中心 1994 年第 1 版）

魅力 生命力 辐射力

——《湖北民间器乐文化》读后

舒志超

近来读到史新民、孙凡、卢国元、杨顺适合著的《湖北民间器乐文化》（中国文联出版公司2003年8月版）新作，感到非常亲切。因为我曾与几位作者共同参与编纂《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》的缘故，了解他们经过八年奋战，完成“器乐集成”220万字的鸿篇巨著的艰辛，他们不顾年事已高，在繁忙的工作之中，抽出时间下到乡镇村寨搞调查，采录资料，而且夜以继日地伏案工作，在“地下室”那样艰苦的条件下，几经修改定稿，可以说这些同志是竭尽全力、全身心地投入“抢救”工作，付出了很大的代价；知道他们在集成后又定下“湖北民间器乐文化”这个研究课题，再次深入民间调查，多方参阅查找资料，经过又一个8年的努力，一部21万字的学术论著问世，这是一次理认性的探讨，从中可以品味出它深邃的文化内涵，亦可“小中见大”，令人高兴。

器乐曲同民歌、曲艺音乐、戏曲音乐湖北卷，是以省立卷编纂的四部音乐集成，属于抢救和保护民族文化遺產的基础工程。采用我国方志学与音乐形态学相结合的科学体例方案和方法进行编辑，是一部学术性、史料性、实用性的文献，犹如“音乐地方志”、“地方音乐志”一样，具有湖北历史文化文献资料价值，是创新的结晶。《湖北民间器乐文化》这部新作在这个基础上进一步从多学科研究相结合的视角，虚实并举的理论与实际相结合的方法，从民间器乐的音乐文化范畴，进行整体考察，作为音乐形态的乐器、器乐曲、乐器组合演奏形式、乐技乐艺，来探究民间一定域区的器乐文化的历史沿革、民间器乐曲的结构形态、音乐思维、时间属性以及与民俗、

宗教的关系，它涉及到社会学、音乐考古学、音乐形态学、音乐史学、音乐美学等多学科领域，更深层次地揭示器乐文化的深刻内涵。新作展示出湖北民族民间器乐文化悠久、灿烂辉煌和它独特的艺术魅力、强大的生命力和惊人的辐射力。这个新进展、新突破难能可贵，值得称道。

器乐文化有着独特的艺术魅力，而楚地民间器乐曲更具特色。先从《楚辞》、《曾侯乙编钟》说起。公元前3世纪，继《诗经》之后的《楚辞》，将我国诗歌的发展推进到一个新阶段，成为先秦一个时代的文学高峰。没有屈原就没有《楚辞》，屈原被颂称为“文学之父”、“词章家百世远祖之宗”，被列入世界伟大文学家之林。《楚辞》也进入了世界文学宝库，成为全人类的精神财富。从文学成就而论，《楚辞》体现了周楚文化的综合，然而最能展现《楚辞》诗乐舞为一体的音乐舞蹈艺术成就的音谱，在那无字、谱记载的年代里，同《诗经》乐歌一样，湮没在历史的旋涡中。在2000多年的时间里，历代学者对楚学研究蔚然成风，延绵不断，形成自成体系的专门学科，专著达百种以上，虽然也有一些音乐方面的论述，但由于古代乐理乐律的专门音乐术语无法用普通训诂解读，难免在以往专论中望文生义，不能用纯音乐理论专有用词去理解它，所以对《楚辞》乐舞艺术所达到的高峰，不同学派各有所论。当代音乐史学家对《楚辞》中涉及到乐名、乐调等用语，以及音乐结构也作过一些分析研究，直到黄翔鹏先生《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》对曾钟释铭，叩开了民族音乐殿堂之门，人们对先秦楚地经历了一个乐舞艺术高度发展阶段，《楚辞》标志歌乐舞鼎盛高峰有了个新的共同认识。湖北器乐集成的编者也对曾侯乙墓出土的乐器群来印证《楚辞》中的描述，对乐器组合、乐舞场景、乐曲结构和铺陈手法等进行过深入思考。而《湖北民间器乐文化》的作者没有复述音乐史中有争议的理论问题，而侧重从器乐组合、演奏规模等与《楚辞》中描述的内容互为印证，可见当时诗乐舞的表现手法至今仍存留于现有的器乐曲之中；对于《楚辞》中出现的关于楚声采用的一些音乐术语，如“少语”“倡”“乱”“艳”“乱和趋”……等都作了极其通俗解读和科学表述；并特别强调了钟铭所记“曾甫生律法”制律独特，既以徵为基音的五声音阶为基础，又

区别于“三分损益”与“五度相生”制律法，这是符合中国古代楚人的音乐思维特征的。他们从编纂“集成”中收集到的5000余首民间器乐曲、筛选出近600首成卷的乐曲中精心梳理，对全省考古出土约300余件的乐器文物细心考察，对分散在各地的90多个乐班进行全面分析，对按各地俗称分为锣鼓乐、弦索乐、吹打乐、宗教乐4大类的13个乐种进行潜心研究，发现湖北民间器乐曲，与我国楚地的文化特征存在着内在的传承联系，源于楚声的一些音韵特色与结构特征，现仍存留于全省各地民间器乐曲之中，有着渊源和流变的关系，它依然具有独特的艺术魅力和无限的生命力。

传统是一条河流，器乐文化的魅力在于它像一条长河奔流不息。它有清新而奇诡的音乐韵律，“音韵清切”“顿挫悲壮”、“激岩淋漓”、“异于风雅”（清人王夫之《楚辞通释》）。该书在上篇用了大量篇幅以相当精练的语言，概括了这种楚声特质的脉络。地处楚人发迹地的湖北荆山主峰南麓、沮水河畔山谷一带流行的“吹打乐·沮水巫音”，其主体部分的“长调”，旋律不尚华彩，跳进居多，高音虚渺，慢吹繁击，颇具古朴神奇的风韵。开篇一首《天下同》，将人们带入《楚辞·九歌》祭祀乐歌之意境，从迎神序曲、祭祀太阳东君、天神……直至送神曲《礼魂》，一部完整的原始交响套曲，使我们仿佛欣赏的瑟、箫、鼓、钟，应律合节、八音谐鸣的古楚乐声，领略到齐唱、合唱、节奏多变，既有楚歌，又有吴蔡新声，伴随优美舞姿那种狂歌欢舞的盛况。可贵的是该书作者侧重描述大型歌舞套曲，采用“八音谐鸣”而且应律合节，有独唱、合唱、独奏、合奏、独舞、群舞、时而气势恢弘、悲壮、苍凉，时而幽缓、恬静、纾急，虽然不见乐谱，也听不到音响效果，但可通过古今九歌、巫音两者乐曲在音律上的对比，却有许多共通之处。当代楚史学家将楚地乐舞和屈原《楚辞》同老庄哲学一并列入楚文化支柱，而《湖北民间器乐文化》作者则钟鼓琴瑟交响齐鸣竞奏，竿瑟狂会、吴歃蔡讴，照大吕伴奏舞曲，按《扬阿》律名乐调伴奏《驾辨》、楚“劳商”民歌，从直觉到形象的视觉，到想象中的听沉来探讨器乐曲、乐技乐艺的美学思想。“唯琴家犹传楚汉旧声”。作者不仅运用《广陵散》纯器乐古曲说明与楚声的渊源关系，并且还分析了《碣石

调·幽兰》这首目前用文字记谱法保存下来最古老的楚乐琴谱，今有古琴家予以打谱，将这绝响千年的琴曲重新展现在人们面前，让人们领略到此曲与楚辞中的某些情调吻合之处。继之又分析了晚唐琴人陈康士的《离骚》、明代广为流传的琵琶曲《楚汉》，以及至今仍流传于世的《十面埋伏》，说明在历史的长河中，楚乐经乐工的传承、变化与发展，但其基本音韵特质与结构形态特征仍然保持了古楚风韵的面貌。

楚地民间器乐文化也有它历史的传统和得具特色的结构思维。从音乐形态学的视角看，湖北民间器乐曲吸收了华夏文化、蛮夷文化而自成体系；它独特、精巧而繁富多样，繁衍发展于湖北大地上。该书中篇由浅入深、由表及里，更深入地分析琴乐结构形态的内涵。见于《九歌》头腹尾的三段体结构，与古代巫师的祭祀过程一致，从这里能透视出《楚辞》作者通晓夏商周三代以来对音乐规律的认识而形成的古代音乐理论，既熟知乐理乐律和音乐体制，又能运用楚地音乐的历史传统。这种联缀成套的结构，在楚地比比皆是。特别要提到的是今存于楚地民间的依情而定，依意而作，十分自由灵活表达“抒发感情、叙志宣情”内在规律的要求，不受乐曲结构制约，给历代乐人有创意的广阔空间的制曲思维，中篇在“楚乐特色”、“楚乐思维”中，都以简明之笔做了概括描绘。尤其是一种意境式的制曲思维，作者在书中将其概括为“象数结构”、“变异结构”、“增减结构”等，这是西洋曲式学无法囊括的一种别具特色的制曲手法。书中所分析的锣鼓乐《斤求两》套曲，是按旧制的度量衡十六两的秤制，以斤求两的演算方法，用点子为单位而组合成的一首锣鼓套子，它是按一定规律，并能表达一定内容的、长短不一的乐名（乐逗），按约定俗成的要求顺序组合而成。还有《凤凰展翅》、《鬼挑担》等，都是采用多种手法来表现乐曲结构内涵，使人感到一种乐曲结构和独特原则和节奏韵律的美。这是楚地民间器乐文化的精华，也是中国音乐文化的宝贵财富。

湖北民间器乐曲的这种音韵美与结构美，以独特的艺术魅力吸引着人们，给人以美的享受，并产生出强大的生命力和惊人的渗透力。器乐文化是有鲜明的时代属性和特点的。最能展示楚乐传衍历

史过程的琴曲全盛期，标志着秦汉魏晋歌舞会乐向独立发展的新时代；从宋代勾栏瓦舍的出现，民间音乐发展达到新的阶段，平民艺术崛起，各种器乐演奏很快与民歌、说唱、杂剧结合融为一体，同时也保持了自身独立与完整性，成为新兴音乐的载体。又经过戏曲音乐器乐化、曲艺音乐器乐化、民歌器乐化的进程，以及宗教法曲的大量采用等，呈现出当今乐曲演奏形式的多样化。《器乐曲集成·湖北卷》约600首乐曲，则集中地展现出这条历史长河奔腾中千姿百态的多样“浪花”形成的壮观景象。

读罢下编，使人感到作者从民俗学角度，论述了民间器乐文化与民俗始终有着十分紧密的联系，民间音乐是如何借助民俗这个“舞台”、“镜子”、“窗口”，包括宗教活动而展现不同时代人们的精神面貌，充分体现出乐器、乐人及其乐技这些物质载体的魅力地位；它又随着民俗活动延续与发展而展现出一幅幅绚丽多彩的民俗风情画卷。直至今日，在民间享有盛誉的众多乐人班社，仍常年活跃在荆楚在地上。如老河口的“国乐研究社”和它的代表人物王直夫，鄂州牌子锣乐班和班主陈新风，武当山道乐及传承人老道长喇万慧等，他们都对湖北民间器乐文化的传承作出了极大的贡献，这里更加体现出民间器乐的文化性、参与性、群体性、自娱性的原本特征。

总之，通览全书，可以从宏观角度对荆楚大地民族民间器乐文化的历史脉络、乐器、乐队的组合演奏形式、乐班乐人情况、乐类乐种分布与制曲思维以及与各种民俗、宗教活动结合的概况有一个全貌的了解；又可从微观角度分析音乐形态、各类乐曲所展示出的不同历史阶段器乐文化的内涵和它的辉煌灿烂，一脉相承的美学特征和不断创新的文化脉络。正如李凌“我的一点希望”（代序）中评价：此著是一部“真知灼见”的新作。这个成果来之不易，读后令我肃然起敬，受益匪浅。

中国曲艺史上的第一次

——参加《中国曲艺音乐集成》编审工作后记

于林青

—

当人们说到中国的曲艺，常常会习惯性地赞美它“历史悠久，源远流长”。说到曲艺的音乐，也会联想到被人们视之为“后世弹词之祖”的《荀子·成相篇》，或汉代乐府杂曲中的《孔雀东南飞》等。但是，人们仅能见到它的文字，却无法知道它的音乐是什么样子，所以有人挖苦我们说：“中国的音乐史是没有音乐的音乐史。”就是那段《孔雀东南飞》的故事，虽然至今仍在单弦牌子曲里继续传唱，但谁也不敢说那就是从汉代传下来的调子。

到了清代，由乾隆皇帝下旨，派硕亲王允禄组织一批音乐家编纂的《新定九宫大成南北词宫谱》，虽然有了工尺谱，且对后世我国音乐事业的发展，特别是民族音乐的发展，曾起到过积极推动作用，当然也具有很高的学术价值，但它毕竟只是把我国9世纪至18世纪中叶，各个朝代的传统音乐汇编在了一起，所包括的曲版，仅有唐、五代、宋、元人的词调和汉、魏大曲中的部分曲牌，金、元时期的诸宫调；宋、元、明时期的南戏和北杂剧曲牌，及元、明时期的散曲；再就是明、清时期的昆曲等。曲牌数量竟达4466首之多，其中某些曲牌，也确曾在一些曲艺曲种里传唱过。但它从各个方面，都无法和我们今天编纂的五部民间音乐集成相比，作为其中的曲艺音乐，它也无法和《中国曲艺音乐集成》相比。因此，我才敢说，我们的《中国曲艺音乐集成》，才是中国曲艺史上的第一次。

它第一次把流传在祖国各地（包括兄弟民族的地区）的所有与音乐有关的曲种，分省集中，编辑出版。

它第一次把中国的曲艺音乐，有文字、有曲谱、有音响、有图片地完整出版。

它也是第一次作为全国艺术学科重点科研项目之一，列入国家规划。就是这项由文化部、中国音乐家协会共同制定的《收集整理我国民族音乐遗产规划》，使民间歌曲、民族民间器乐、戏曲音乐、曲艺音乐和中国琴曲等五大《集成》编辑出版成功，作为建设社会主义民族音乐文化大厦的宏伟工程，也是作为民族音乐研究的基础工程，充分显示了它重要的历史价值和文献价值，同时也显示了它重要的学术价值和实用价值。

二

1984年之后，我应邀参加了《中国曲艺音乐集成》的编审工作。我之所以那样痛快地答应参加这项活动，一是知道这件事意义之重大，值得去做；二是想通过这一活动，系统地、全面地接触曲艺音乐，学习曲艺音乐。后来因为某些客观原因，我仅参加了四川、山东、河南、陕西、青海、甘肃、宁夏、上海、广东等省（市）的审稿工作，虽然不能说没有遗憾，但我已经从中学到不少东西。我自己就曾比喻说：“这就像进了一次曲艺音乐讲习所。”难道不是吗？接触了那样多不同的曲种，接触了那样多不同曲种的曲谱、音响和文字资料；而且，各地来参加送审和审稿的人，多是全国或当地的专家、学者，更可贵的是他们都是有丰富的实践经验，说起他们熟悉的曲种、演员、掌故，真是如数家珍，让人惊叹不已。我记得，每次审稿，我除去准备出自己的意见之外，那就是准备一个笔记本，记录下别人的发言要点和自己不懂的东西。这一过程，让我不仅开了眼界，长了知识，还能促进我对中国曲艺音乐的过去、现在、未来的思考，当然，也能促进我对中国曲艺音乐的学习和研究。

过去听老前辈们说：艺术发展交流。现在也有朋友在研究音乐传播学（见冯光钰《音乐与传播》）。这交流与传播是不是一回事？

有没有什么不同？但在审稿过程中，你确能感受到这种交流和传播的具体作用，甚至让你看到这种融合、变迁积累的过程。它让我想到了古人所说的“故乐之所由来者尚矣，非独为一世之所造也”（见《吕氏春秋·古乐》）。它也让我想到了毛主席关于“清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件”的教导（见毛泽东《新民主主义论》）。这种精神，更体现在他的《在延安文艺座谈会上的讲话》中，即“……我们必须继承一切优秀的文学艺术遗产，批判地吸收其中一切有益的东西，作为我们从此时此地的人民生活中的文学艺术原料创造作品时候的借鉴”。这里的清理、剔除、吸收，以及继承、批判、借鉴，难道不正是我们在《中国曲艺音乐集成》审稿过程中，所常见到的曲种、曲目、演员乐手发展变化的规律吗？你说它是交流，你说它是传播，大概都无可吧？

如果我们以中国曲艺音乐中最有代表性的“南弹北鼓”为例，研究它们的发展和衍变，人们不难发现，它们的过程还是很复杂的。

所谓“南弹”，即南方的代表曲种苏州弹词。它承袭着古代陶真的传统，从明末以来逐渐发展，至清代中期已发展成为一个很有影响的曲种。据1926年印行的《光裕社一百五十周年纪念册》记载：乾隆下江南时，曾召弹词艺人王周士到御前弹唱，并赐七品官带。随创建光裕公所（见《中国曲艺音乐集成·上海卷》13页）。但是，他演唱的曲调是什么样子，现在已无从查考。而据1920年出版的《说书闲评》（节录）中记载：“唱则初分毛调、俞调，毛，即毛旭秋所唱之调，收音类乎‘东乡调’。相传，毛曾自唱开篇曰：‘时来句句称毛调，运去人称花鼓腔’。可想见其音节”（同上）。这里，我们可以认为当时的毛调尚未发展成熟，而带有花鼓腔的痕迹。

不过，这段资料也告诉我们，弹词流派唱腔的形成是个复杂过程。到了清乾（隆）、嘉（庆）年间，陈（遇乾）调的出现，俞（秀山）调的出现，才开创了弹词唱腔的流派纷呈的局面，陈、俞、姚（豫章）、陆（士珍）被人们称之为前四大家，马（如飞）、姚（似章）、越（湘舟）、王（石原）被人们称之为后四大家等。而从弹词音乐的特色看，陈调、俞调、马调更有代表性，因此，有人称

他们的唱腔为“三大腔系”，这对我们认识弹词音乐，无疑是很有好处的。

如果我们再深入一步，观察陈调、俞调、马调的形成，就可以看出：陈调的吸收昆曲、苏摊，才形成了他朴实苍凉、舒缓深沉的风格；俞调的吸收苏摊、江南小调和京剧旦角唱腔，才形成了他委婉悠扬、三回九转的情趣；马调，除像他的师傅一样受东乡调（又名花鼓腔）的影响之外，对吟诵性的〔书调〕有了较大的发展，加上他具有较高的文学修养，所以才形成了人们称之为“文章调”的特殊唱腔，还有〔风点头〕式的处理唱词的特殊方法。

这里，我们至少可以看到流派唱腔形成过程中的纵向交流和横向交流的脉络，他们各自的师承关系，当然是属于纵向交流一类，而他们吸收昆曲，苏摊、江南小调、吟诗调等，就应当属于横向交流一类了。特别是那横向交流，有这种交流和没有这种交流，结果是大不相同的。

在三大腔系的基础上，又发展衍变出的诸多新的流派唱腔，其基本情况都是大致如此，只是情况更加复杂。如陈调与杨（振雄）调的结合，出现了真假声并用和“紧弹宽唱”式的新唱腔；再如被人称之为“糯米腔”的徐（云志）调，以及祁（莲芳）调、杨（振雄）调，都是从俞调衍变而来的。而后来的沈（俭安）调、薛（筱卿）调和周（玉泉）调等，又都从马调衍变而成。影响很大的丽（徐丽仙）调，虽然她先学俞调，但也是兼学沈调、薛调、周调、蒋（月泉）调等，才逐形成的。因此，她的唱腔也更加丰富多彩。

我还发现，除去这种纵向交流和横向交流之外，还有一种我称之为“逆向交流”的现象。这种交流是反向的，例如20世纪40年代成名的蒋月泉，他是继承了周（玉泉）调的唱腔发展而成的，但是到了60年代，周玉泉曾表示：蒋调转腔多，青出于蓝胜于蓝，并要向他学习。因此，在他的新唱腔周调慢板中，就吸收了蒋调的某些转腔（见《中国曲艺音乐集成·上海卷》21页）。这虽然说明了周玉泉作为老师向徒弟学习的谦虚精神，但作为弹词音乐的发展看，则应属“逆向交流”一类吧！

和这种情况相仿的是，在曲艺音乐发展过程中，还有一种更大

幅度的“逆向交流”现象，那就是曲艺音乐反过来大量吸收戏曲音乐，不仅包括唱腔，还包括伴奏。例如广东粤曲之吸收粤剧，四川清音之吸收川剧等。从某种意义上说是对曲艺音乐的丰富，但这种交流，却是逆向的交流。它把从民歌到曲艺再到戏曲的轨迹，变成了民歌——曲艺——戏曲——曲艺，这些，无疑都是我们值得重视和研究的新课题。

所谓“北鼓”，就是北方的代表曲种京韵大鼓。它的历史，虽然不及苏州弹调那样久远，但它的可查之史亦可以上溯到“清同治，光绪年间”（据《中国曲艺音乐集成·天津卷》25页）。它早期的代表人物是宋五、胡十和霍明亮。

据知，宋五原在直隶说唱木板大鼓，后到天津，除说唱大书之外，短段儿则“专攻文雅之曲”，他率先把京剧唱腔引入大鼓。胡十也从直隶来到天津，有“专工青楼诸曲”的特点（均见韩世琦《京韵大鼓之源考》）。他嗓音亮脆，调门高亢，故有“一条线”之称。霍明亮则“专攻武曲”，唱段偏重金戈铁马。可惜，这三位音响资料都没有留下，据白凤鸣说，“宋、胡、霍的基本曲调一样”（见白凤鸣《抚今追昔话京韵》）。我想这也只是一家之言吧！

到了19世纪和20世纪之交，则出现了刘宝全、白云鹏、张筱轩三大流派鼎立的繁荣局面。其中尤以刘宝全的影响更大，他初期曾向胡十、霍明亮学唱木板大鼓，还曾为宋五伴奏，因此，可以说他是承前启后的人物。

他的演唱也深得戏曲界好评，谭鑫培就曾当面称赞他说：“唱得不错，好好干，有饭。”并说，“你是唱书，不是说书。”这“有饭”与“唱书”的评价出自谭鑫培之口，当是对他最好的肯定了。

1936年，刘宝全到上海演唱，时客居沪上的梅兰芳先生听了他的演唱后，十分感慨地对他说：“我们这一界都爱听您的大鼓书，每逢家里有人生日或者办喜事，总得请您辛苦一趟。我记得早年听到别人唱的大鼓，字音带保定、河间的口音，所以称为‘怯大鼓’，打您起才变了，讲究离音，怯味儿十去八九，‘怯大鼓’变为‘京韵大鼓’，是您的功劳”（见《梅兰芳文集》269页）。

在另一处，他又说：“大鼓里没有‘嘎调’……您是从本嗓转到

‘立音’好听极了。”还说：“翻高唱也是打您兴起来的。”（见梅兰芳《鼓王刘宝全的艺术创造》）

有了谭鑫培和梅兰芳先生对刘宝全艺术创造的肯定和评价，就更能帮助我们正确理解刘宝全的演唱。例如那“唱书”二字，正是对刘宝全的大鼓的音乐性、抒情性和音乐表现力的肯定，并说明他正确解决了说与唱的结合。而梅兰芳说的“怯大鼓”变京韵大鼓与对“嘎调”与翻高唱的评价，则肯定了刘宝全从怯大鼓衍变为京韵大鼓所取得的成功，肯定了“嘎调”的创新和翻高唱的创新，它让人想到了他那些长腔、悲腔的艺术魅力。

如果有人说宋、胡、霍三人是“基本曲调一样”的话，而白云鹏和张筱轩的出现，则与刘宝全的唱腔大不相同，因此，可否这样说：京韵大鼓音乐的不同流派是从这时才产生的。

20世纪初，京韵大鼓界兴起了以京音取代河北方言和天津方言的潮流，其代表人物就是刘宝全。白云鹏虽然也顺应了这一潮流，但他却在一定程度上仍保留了他的家乡——河北省霸县堂二里的语言特点，既不同于京津方言，也不同于河北方言，因此，有人说他是“有人音怯，亦为不失‘怯大鼓’蜕化”（见韩世琦《京韵大鼓之源考》）。这样就与刘宝全的唱腔和韵味有了明显不同。

不仅如此，白云鹏在继承传统唱腔时，总是按照自身的嗓音条件逐渐形成自己的特性唱腔。一个重要的特点是，他不像刘宝全那样翻高唱，唱“嘎调”，而是多走平腔，走“平不废奇”的路子。在语言上，在感情上下工夫，因此，形成了他平顺和缓、朴实低回的唱腔特点，但他的唱腔的委婉，抒情色彩，却丝毫没有减少。相反，能使唱腔摇曳多姿，柔俏有加。

如果按时间上说，张筱轩形成有自己特色的唱腔，还早于刘宝全和白云鹏。因为从刘宝全和白云鹏的早期唱腔中，尚能听到不少类似张筱轩唱腔的影子，所以在后期张筱轩的唱腔中，也不乏刘宝全的特有腔调（参看《中国曲艺音乐集成》天津卷、辽宁卷）。这种在曲艺音乐发展过程中的纵向交流、横向交流，真可谓之错综复杂。但是，张筱轩的唱腔则更具有平直流畅、粗豪古简、大气磅礴、激昂慷慨的特点，因此，有人赞扬他是“颇有燕赵豪侠之气”（见

《中国曲艺音乐集成·天津卷》32页)。还有人说他是“繁弦急板，一泻千里，铮铮如铁片之声”（见李明《鼓界三杰艺术比较观》）。

在刘、白、张之后，相继又出现了以白凤岩、白凤鸣为代表的“少白派”。有一个特殊的现象是：“少白派”虽然是白云鹏的后代，但在艺术上却是宗刘（宝全）。这里所说的宗刘是有具体内容的，白凤岩本身就是刘宝全的琴师，白凤鸣不仅拜师刘宝全，还长期随师演唱，因此，可以说确实深得刘派真传。他们在艺术上取得的成就，又对后来者以深刻影响。例如骆玉笙的出现和骆派唱腔的形成，在很大程度上都是受到“一刘二白”（刘宝全、白云鹏、白凤鸣）的影响。如果说，在京韵大鼓的发展过程中，刘宝全是一个高峰，那就应该说骆玉笙是第二个高峰。

骆玉笙虽然也是宗刘，但却吸收“二白”（白云鹏、白凤鸣）。从她开始，才把以男演员演唱为主，变为以女演员演唱为主。她们虽然保持了京韵大鼓特有的男腔和阳刚之气，但女演员和女腔的出现，无疑会引起唱腔变化。例如它的音乐性与抒情性的增强，不仅是骆派京韵大鼓的特点，也形成了新时期京韵大鼓的艺术特点。她代表了京韵大鼓在新中国以后的新发展和新水平。

在《中国曲艺音乐集成·天津卷》中，曾把她的新发展总结了四条，如颤音的运用，歌唱性的增强，创造新的节奏型，大量使用偏音（4，7）等，这些当然都是很对的。但给我印象最深的却是她在演唱和唱腔创作中，遵循着“以词引腔，腔因词异”的原则，就是说一切从内容出发。因此，对骆玉笙来说“一曲多用”的原则是不适用的，有的只是板式多用，这样，她才可能不断出新，不断提高。她不仅传统段子唱得好，而且新曲目也唱得好；她不仅大段子唱得好，小段儿也唱得精。例如她的《丑末寅初》，就属这类精品，还有她为电视剧《四世同堂》演唱的主题歌《重整山河待后生》等，都是她的艺术传世精品。

无独有偶，苏州弹词也有为毛主席诗词谱曲的《蝶恋花》取得了极大成功。我在拙著《曲艺音乐概论》一书中，称这类以曲艺音乐为素材创作的歌曲为“边缘歌曲”。这类作品由曲艺演员演唱仍是曲艺，而以曲声乐演员演唱就成了歌曲。不管叫它什么，广大群众

欢迎它。因此，我仍视此为曲艺音乐的新发展。

古人论曲，曾有“北主劲切雄丽，南主清峭柔远”、“北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北则辞情多声情少，击则辞情少而声情多。北力在弦，南力在板。北宜和歌，南宜独奏。北气易粗，南气宜弱”等等（见明·王世贞《曲藻》）。更有人说：“南、北二调，天若限之。北之沉雄，南之柔婉，可画地而知也”（见明·骥德《曲律》）。这些论述，在我学习曲艺、戏曲音乐中，都曾经起过重要作用，它让我感受到了南北音乐的差异。但是，我们也不能忽视南北音乐的交流与融合。

例如，在我为骆玉笙的《丑末寅初》、《风雨归舟》、《长征》等唱段写作大乐队伴奏谱时，当她得知我同时也在为徐丽仙的弹词《望金门》写作伴奏时，她主动要我把曲谱和录音给她找一份，她说要学习。这当然是我亲身碰到的一个实例，其实南北方相互学习的例子还很多，这只是让我们看到曲艺音乐发展纵向交流，横向交流在各种层面上的表现，以帮助我们更广阔的角度审视曲艺音乐。

三

《中国曲艺音乐集成》的编辑出版工作即将结束了，但是，它的结束，正应该是我们更好地学习研究中国曲艺音乐的开始。这方面的学习与研究，过去虽有过不少成绩，但总还停留在比较初级的阶段。可是现在不同了，有了《集成》，不仅可以省去我们收集资料的过程，还可以在这个基础之上进一步研究，那就可以“更上一层楼”了。

不过，就我知道的情况看，我们在曲艺音乐的研究方面问题还不少。首先是从事这方面工作的人太少。例如，全国仅有的一个曲艺研究所，研究曲艺音乐的有几人？全国音乐院校，能教授曲艺音乐的有几人？各地专业曲艺团体专门研究曲艺音乐的有几人？……当然，我不会幼稚到去提“人人动手，齐抓共管”的口号，但社会总得有分工，有些事情总得有人做。其次是我们对曲艺音乐研究的重视还不够。虽然现在我们有《集成》，但仅是把它放在图书馆的

书架上，不发挥作用，那就失去了原来编辑出版它的初衷了。因此，这项活动是否也可以像编辑出版工作一样，纳入国家规划加以推动呢？

我们对曲艺音乐的学习和研究还停留在比较初级的阶段。例如属于一般介绍性质的著作居多，敢于称作“研究”的，仅有一两本，这对于我们这样拥有众多曲艺音乐品种的国家来说，似乎显得差距太大了吧！不过，我仍相信有人愿意埋头从事这项有意义的工作。记得我在一篇文章里曾写过：“愿意升官的升官去吧！愿意发财的发财去吧！曲艺音乐作为一个事业，总会有人去做的。”可惜刊出时却被好心的编辑删去，我只好再写一次。因为我知道，搞曲艺音乐研究也像搞其他研究一样，不埋下头来，不静下心来，不耐孤独，不经受清贫，是不会有成绩的。光靠喊口号，靠发文件，怕是无济于事。

依我看，摆在我们面前的研究课题是很多的。如果说，我们前些年对曲艺史的研究，对曲种、流派的形成已有所了解的话，但对曲艺音乐的发展变化的规律还知之甚少。记得我参加了《中国戏曲音乐集成·河南卷》撰稿工作之后，曾写过一篇关于板腔音乐的文章，老一辈音乐家周巍峙同志读后，曾当面鼓励我说：“你找到了板腔音乐的体系。”并说，“你要继续研究曲牌音乐的规律……”事过许多年后，当我试着坐下来，写有关曲牌音乐的文章时，我才发现，对曲牌音乐我还远远没有学懂，因此，不得不再从头学起。不要说戏曲，仅包括在曲艺音乐里的曲牌就十分丰富，十分复杂。这还仅是属于民间音乐里的曲牌，其他还有文人音乐中的曲牌、宗教音乐中的曲牌、宫廷音乐中的曲牌等。其中又可分为声乐曲牌、器乐曲牌，又有单曲体、联曲体、套曲等等。说到曲牌音乐的变化发展，有人说：程式性与渐变性是它的思维方式。但这种程式与板腔音乐中的程式有什么不同？它有渐变，有无突变？说到发展变化的方法，人们很快会联系到添声、添字、减字，偷声等，但那是词牌的方法，还是所有曲牌音乐皆可沿用的方法？在曲艺、戏曲中的曲牌音乐，除去字数之多少，字音之高低，句法之长短，句数之多少等各有定准之外，是否以“安腔立柱”为其主要创作方法？……总之，要回

答这些疑问，并不容易。

其次，如果说我们对曲艺音乐的学习和研究还处在比较初级的阶段，那仅是对汉族地区的曲艺音乐而言的，那么对少数民族地区的曲艺音乐，恐怕只能算是刚起步了。因为从现有出版的几本曲艺音乐书籍中，对少数民族的曲艺音乐，都是仅作一个章节概括的介绍而已。在我的那本《曲艺音乐概论》中，更是把少数民族曲种和汉族同艺中的弹词类、大鼓类并列。我何尝不知道这是违背分类原则呢？因为少数民族曲种应与汉族曲种并列，但由于对少数民族曲艺音乐学习不够，又缺乏必要的资料，只好那样“荒唐”一回吧！这次审稿，我又未能接触到西藏、内蒙、新疆、云南等卷，只好以后补课了。但就已经接触到的几个少数民族地区，仍有不少问题需要进一步研究。例如，流传在西藏、青海、甘肃等地区的，在中国民间文学史上很有影响的《格萨尔王传》，它的唱词文学不难理解，但它的音乐规律到底我们掌握多少？由于语言不通，我个人不敢妄言。但总要有有人去接触它，研究它，解释它，只有这样，它的价值才会体现出来。

再就是关于它传承方式中的“梦传神授”说，我们到底应该怎样认识？记得在审稿后我在一篇文章中曾提到过此事，但后来也被编辑部砍掉了，是觉得不科学？荒唐？但我确是亲自听到录音和当地人介绍的。就是说，一个普通的藏民，在一觉醒来或大病一场之后，突然能够演唱大部头的《格萨尔王传》，从其平时的文化素养和表演能力看，都是一种神奇的现象，但这种现象在藏族地区并不稀奇。当地《格萨乐王传》的传授方式，有“包仲”、“退仲”、“酿夏”等三种，其中的“包仲”就是“梦传神授”。这种现象到底应该怎样认识，怎样解释，都是不应该简单回避或粗暴否定的。

《中国曲艺音乐集成》的编辑出版工作就要结束了，它的重大意义，远非那句“中国曲艺史上的第一次”一句话可以概括的。我也已经看到，编辑出版工作的结束，更应该是我们学习与研究曲艺音乐的开始。有了《集成》和没有《集成》是不一样的，但有了《集成》而不知道去很好利用它，也等于没有。我们有许多课题值得去学习，去研究。个人的能力是有限的，但我相信，在《中国曲艺音

乐集成》完整出版之后，会有更多的人从事这方面的学习和研究，也必定会取得比现在更多更好的成绩。

鲁迅先生曾说：“……我相信，从唱本说书里是可以产生托尔斯泰、佛罗培尔的。”我愿意借他的吉言，希望借助《中国曲艺音乐集成》的出版，能够带出一批音乐人才来！

《中国曲艺音乐集成·河北卷》 编后的回顾与思考

江玉亭

俗话说：“出水才看两腿泥。”编卷后的静思往往才是更理性的回顾与思考。《中国曲艺音乐集成·河北卷》在以下几个方面着力较多，因而也得益较大，某些方面也可以说有些许学术性突破。感同身受间，粗略成文，不揣浅陋，就教于业内方家，以得请益是正之惠。

一、厚积薄发 打实资料基础

河北是曲艺大省，曲种多，有影响的大曲种也多，流派纷呈，从艺者众，因而，编好《中国曲艺音乐集成·河北卷》任务相当繁重。

资料，尤其是录音资料，如建筑的基石，是编卷的基础。按照《集成》总编辑部关于“应全面普查、认真收集”和“有曲（种）必录”的要求，我们首先着力于对全省曲艺音乐的普查和录音（含部分录像）工作。这个工作，我们用了近一年的时间，并最终取得了丰硕成果，积存了含省内各曲种的录音近千小时，为编卷打下了坚实的基础。在这一点上，我们不敢说已穷其所有，但可以说已竭尽全力了。

这次的收集资料，我们没有采用以往那种“自下而上”的方法，而是省卷编辑部亲自下去采访。这样做有几个好处：（一）各地市对《集成》编卷工作的认知度不同，态度不同，加之“集成”志书工

作搞了几十年，各地已不同程度地产生厌倦情绪，再加上经费紧缺，必然会造成时间拖延、发展不平衡的局面，也会造成部分资料的疏漏与丢失。（二）《中国曲艺音乐集成·河北卷》是河北省启动最晚的一个卷本，据总部要求完卷的时间很紧，已不容坐等资料了，只有自己亲自跑。（三）“亲自跑”和“等着报”的最大区别是我们有主动权，搞什么，重点搞什么，我们都能及时掌握，跑来的资料自己心中有数。实际上，在跑资料的同时，已进入了正式的编卷工作。（四）节省了人力物力。我们编辑部只有三人，可以说发挥了省卷编辑部的最大效能。另外，省卷编辑部录音设备相对较好，也保障了较高的录音质量。

多一份原始资料的积累，卷本的编辑就多一份厚度；没有厚重的资料积累，就谈不上编卷的精当与完美。为跑资料，我们采访过省内大部分县市，有时一个月的时间跑过二十多个县。为了跑资料，我们先后走访过中央电台、河北电台、天津电台、辽宁电台、黑龙江电台、中国艺术研究院音乐研究所、戏曲研究所、中国评剧院、北方曲校、天津艺术研究所、山东艺术研究所、辽宁艺术研究所、黑龙江艺术研究所、沈阳音乐学院等单位。每份资料的得来我们都能讲出其中的辛劳。

资料工作的难点是挖掘一些“死角”，即发现前所未知或不被人们认可的新曲种。通过深入工作，我们先后发现了流行在涉县、武安一带的钢板大鼓，流行在永年的永年小曲和流行在冀中各县的冀中小曲，流行在冀中、南一带的太平鼓，流行在张家口坝上地区的“戳故洞”以及流行在涞源一带的梅花调等。我们曾费了很大力气寻找“宝卷”，终无所获，后来在涞水县一带终于发现了大量“宝卷”抄本，又在廊坊与永清交界处发现了乐曲十分完整的“焰口”，终于使河北曲艺音乐的品种增至28个。

有些早已失传的曲种，原认为无法获取原始录音资料了，但经过深入的挖掘，还是发现了不少。如冀东莲花落，唐山市艺术研究所原存有一盘老艺人演唱的录音带，但因年代久远及保存不善，声音已模糊，失去了非常宝贵的一批资料。后来几经周折，找到冀东莲花落名艺人夏文元之子夏恩楼，他幼年间曾随同父母登台演出过

娃娃戏，可算熟谙此道。此人虽年事已高，但身体很好，嗓门也好。当即现场采录了四五个小时的录音，其音质清晰，为此曲种所仅见。热河二人转已失传多年，本认为已无录音可据，但经过探访，依然发现了四十几小时的原始录音。虽支离破碎，但也弥足珍贵了。依据这些资料，我们整理出数十支单支曲牌和套曲，填补了本卷的一大不足。

西河大鼓流派多，流传广，从业者众，是我们资料工作的重中之重。为搜集西河大鼓的录音，我们曾沿保定、沧州一线，逐县市地走访了无数老艺人，得益匪浅。为了访查在东北三省颇著声明的西河大鼓女艺人王香桂的录音，笔者曾走访过沈阳、鞍山、长春、哈尔滨，最后，通过一个同学在黑龙江电台片库中找到了她的两段唱腔，并得特许，将母带带回石家庄复制，十分难得。

资料工作的另一空缺，即早年艺人们录制的唱片残缺。经查上海唱片社的片库得知，那里存有不少有关河北省的有价值的曲艺资料，但其收费昂贵，完全靠唱片社复制，我省财力有限。好在访查过程中，从各同业单位及同好诸师友处复录一批，如西河大鼓定名之始的源起人物王凤咏的唱段等皆在其内。但有一个人的唱段虽多方努力亦无所得，即著名拉洋片艺人焦金池（大金牙）的唱段。此人曾为天桥八怪，颇有声名，舍去此人唱段，必将给卷本带来不可弥补的缺憾，幸而河北省文化厅与艺术研究所的领导给予了大力支持，拿出一部分经费将其唱段复录了回来。复录中，还意外录得了前清内廷供奉所演唱的十不闲，堪当此中珍品。

综观录音资料的意义，当有如下几点：（一）既是中国历史上空前的，恐怕也是绝后的。再过若干年后，人们纵有大大的人力和财力，也没有多少东西可采了。从这个意义上说，现在拿到手的，就等于已进了国库的“国宝”，永远保存下来了，没有的，也许就永远丢失了；（二）这批资料具有重要的文物价值，历史越久远，其文物价值就越高；（三）有了这批资料，即使我们囿于时代的局限或编卷中的疏漏而留下某些缺憾的话，后人仍可补上这一课。

二、广求博收 挖掘曲种新品

在搜集资料的过程中，我们尤其专注于曲艺新品种的发现。对于界属不清的东西，我们是本着“宁信其是，勿信其非”的原则来办的，能收集到的，毫不犹豫地收录在手，“宁使其废，勿使其缺”，是与不是，拿回来再研究。

《中国曲艺音乐集成·河北卷》有几个曲种在编卷之初存在着界属不清的问题，对此我们是这样解决的。

（一）戳鼓调

它是一流传在张家口以北坝上地区的新兴曲种。编选民歌卷时，曾将其小段片段入选过，但在编选《曲艺志》和《曲艺音乐集成》卷时，就觉得它具有明显的曲艺特征。因为，第一，它的音乐具有明显的咏叙性特征。行腔自由而流畅，旋律变异大，表述性强。第二，它演唱的内容多为新奇而曲折的完整故事，具有叙事言情特征。第三，它有一批专操此业的艺人和半专业艺人。虽则如此，在编卷之初，也引起过一些争论，省内有的曲艺权威对此并不认可，认为这类东西与河北占有很大优势的鼓曲曲种大相径庭。笔者曾就此曲种写过一篇论文，《曲艺论丛》上拟予发表，因为有人认定这不是曲艺而未能付梓。好在经过力争，此曲种总算在《曲艺志》和《曲艺音乐集成》卷中入类了。此曲种还曾因改编成新节目参加汇演而被称之为“张北大鼓”。虽然该名称曾在某些书刊中录用过，但它并非民间艺术自然形成的曲种，此次编卷，我们只得仍沿用民间的习惯叫法。

（二）冀中小曲与永年小曲

在审卷时就有特约编委提出，河北卷为什么没有小曲类的曲种。实际上，在河北，尤其是石家庄周围的冀中一带有相当数量的半专业艺人专唱小曲，而且质量堪称上乘。这些小曲已具有明显的曲艺音乐特征，比如，曲体较长，行腔婉转俏丽而多变，已打破民歌那种分节歌式的朴拙；前奏与间奏也多有曲艺化的衬托与扩展；唱词长大，常演唱完整故事，以叙事为主，言情次之。究其主要特

征，应入人类曲艺品种。当然，它也有脱胎民歌的原始印记，这在民间艺术的发展中也是难免的。同理，永年小曲虽只流行于永年县的几个村，但它的演出前面有舞蹈者表演，后面有歌者伴唱和伴奏员伴奏，演唱的故事也较为完整，并有专门的班社组织，其曲艺属性明显，鉴于此，经过慎重考虑并征得总编辑的同意，增补了这两个曲种。

（三）钢板大鼓

这是在采访过程中偶尔碰到的，它以特制钢板击节，具有明显的曲艺特征，属鼓曲类，但不同于河北普遍流行的其他鼓曲曲种。对它的鉴别主要不是它属于不属于曲艺的问题，而是它有没有根？它来自何方？是否外来曲种？经过仔细探访，弄清了它就是河北涉县、武安一带土生土长的曲种，其传承至少可上溯三代。这样，它作为河北的一个本土曲种就可予以定论了。

（四）冀东莲花落

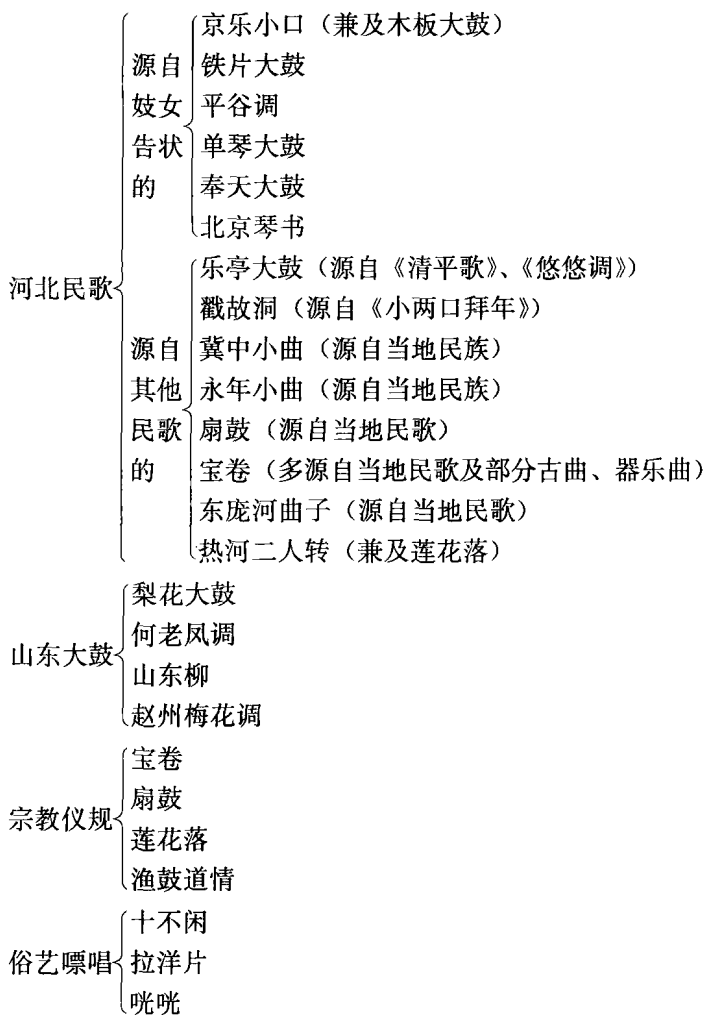
这是一个和评剧搅得难解难分的曲种。谁都知道，评剧的前身是冀东莲花落，但其分界应划在什么地方？冀东莲花落的音乐又是一个什么样子？并不甚明确。此事在我们走访了唐山、滦县，中国评剧院等地，并最终找到了演唱莲花落的著名艺人夏文元之子夏恩楼后，才逐渐明晰。尤其采录到夏恩楼的许多唱段之后，才从感性上直接感知到冀东莲花落的真实原貌。

《中国曲艺音乐集成》的总编辑始终提倡把品种全放在首位，在这一点上，我们自信没有什么疏漏。我们对此的感受是：放宽眼界、广求博收、宁多勿少、宁过勿缺，在充分占有资料的基础上，最后经过缜密鉴定入卷，做到不使一个河北境内留存的曲种缺失。

三、明其源流 理出生发之根

要想了解各曲种的概貌，首先要弄明白它的来龙去脉。经过一番溯本求源地探究，我们终于找出河北曲艺发展并衍化的五大源头，现综列如下：

河北曲种源流表（含部分外延及传入曲种）



下面仅以对北言鼓曲产生过重大影响的木板大鼓这一体系，谈谈我们是怎样工作的。

木板大鼓是河北的一个古老曲种，它曾盛极一时，但在民国末年已走向衰微。鉴于它在历史上曾产生过的重大影响，我们遵照曲艺音乐总编辑部的要求，对这一曲种做了比较深入的采访，先后三下沧州，走访了现在尚能找到的所有老艺人，录制了一批较为珍贵

的录音资料。下面就由它衍生的一曲种来窥视它们的衍变过程。

先由京音乐大鼓谈起。众所周知，京韵大鼓是由河北的木板大鼓衍化而来的，其据有三：

1. 从怯大鼓到京韵大鼓初创时期的名艺人几乎全为河北人。他们有：宋五（玉昆）、胡十（金堂）、刘能（河北深县人，刘宝全之父）、刘宝全、刘增元（刘大辫子）、王庆和（及其徒王宝寅、瞎明宝、朱桂林）、史振林（白云鹏业师）、白云鹏（一说河北霸州堂二里人，一说河北安次县——今廊坊市安次区高圈村人^①）、朱德庆（张筱轩业师）、张德海、谢恒启、刘德顺（霍明亮业师）等。

2. 有诸多文字及艺人口碑资料可证。

霍明亮之子霍连仲在《“木板儿”到“京韵”》（载《曲艺》杂志1961年第六期）一文中谈到：“一提到京韵大鼓，就常说胡十、宋五、霍明亮这老三位。其实他们唱的时候还叫‘怯大鼓’哪，因为敲木板，和梨花大鼓不一样，也叫‘木板’。唱木板的当时还有些位，刘大辫子刘增元、王庆和、王庆和的徒弟王宝寅、瞎宝明、朱桂林。这是什么时候？这是七八十年前的事儿。”他又说：“唱怯大鼓的时候，就是三弦伴奏。再往前说，我父亲的师父叫刘德顺，唱的那叫‘木板书’，用戏台上的大板击节，开头连弦子都没有。从河北省河间府霸县一带传来的，这是千真万确的。当然，后来学的人不一定都是那一带的，像我们家就是老北京。”

梅兰芳在《谈鼓王刘宝全的艺术创造》一文中写道：“我记得早年听别人唱的大鼓，字音带保定、河间的口音，所以称为‘怯大鼓’，打您（指刘宝全——引者注）起才变了。”在该篇文章还记述：“刘先生（宝全）说，‘怯大鼓’是从真隶河间府传出来的，起初是乡里村庄稼歇息的时候，老老少少聚在一起，像秧歌那样随口唱着玩，渐渐受人欢迎，就有人到城里去做场。早年最出名的是胡十，他的嗓子又高又亮，外号‘一条线’。他先在直隶一带卖唱，以后到天津，就更红起来。”文中还写道：“刘先生接着谈他幼年学艺的情况，他说：‘我原籍是直隶深州，生在北京，9岁时就在天津学

^① 此说见廊坊市文化局编印的《廊坊曲艺志》132页。

大鼓，因为我的父亲也是唱怯大鼓的’。”

在走访著名京韵大鼓弦师白奉霖^①时，他曾谈到以下一些情况：“京韵大鼓的前身，有说是沧州的，有说是河北的，但它的前身是木板大鼓这是绝对没错的。宋五、胡十、霍明亮这老三位都是红在天津，然后到的北京。可是在这同时，北京也有一部分也是唱这个的，叫‘小口大鼓’。当时叫‘卫调’的时候还都是唱大书的，后来这些小段多是从大书里下来的。至20世纪40年代，京韵大鼓才定下名来。”他还谈到京韵大鼓前身“鼓身”、“鼓嘯（帮）词”的一些情况：“刘宝全前辈和家兄凤鸣他们在演唱以前总要说上一句：‘走马观花，坐稳了听鼓嘯词’。鼓嘯（帮）词就是这么一个上下句，唱完后打几下鼓，完了再唱个上下句，之后再打几下鼓。我理解‘鼓帮词’就是拿鼓来帮助唱词的意思。”他还提到，白云鹏原是唱竹板书的。

另外，据资料记载，1883年前后，宋五到天津后主要以说长篇为主，其中尤以《吴越春秋》名噪一时，而在木板大鼓的长篇书目中就尤以六部《春秋》最著，它们是：《左传春秋》、《吴越春秋》、《英烈春秋》、《金盒春秋》、《走马春秋》、《锋剑春秋》。这也从另一个侧面证明两者之间的继承关系。

3. 音乐形态上的相近处尚多。

河北操木板演唱的鼓曲曲种有两种：一种是有大三弦伴奏的叫木板大鼓，也叫小口大鼓，早期“怯大鼓”艺人们演唱的所谓“小口大鼓”即此。原有保定木板大鼓、沧州木板大鼓、河间木板大鼓等，现仅存沧州木板大鼓一支。另一种是演员一人自操鼓板演唱的，没弦儿，至今仍流传于冀中南各地，它又叫鼓板词，白奉霖讲到的“鼓嘯（帮）词”想必即此类。由此可见，“怯大鼓”时代的艺人演唱的大鼓应该包含上面两个曲种，但以前者为主，即以现仍流行于沧州的木板大鼓（“小口大鼓”）为主。另据白奉霖介绍，白云鹏曾演唱过竹板书，所以，京韵大鼓在发展中也受到竹板书的影响。

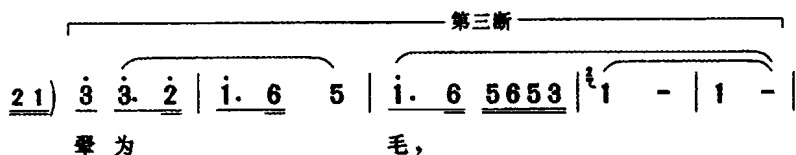
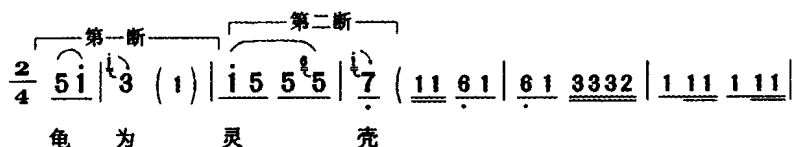
^① 白奉霖：即京韵大鼓著名弦师白凤岩，白凤鸣之胞弟，曾为刘宝全伴奏。2003年9月采访时年已81岁。

京韵大鼓与木板大鼓在音乐形态上的相近首先表现在首句起腔上。它们的共同特点是：将一句旋律断为三个小断句，这种旋律的细分即为“小口”的特点，曲艺如此，戏曲亦如此。

木板大鼓起腔

1 = E

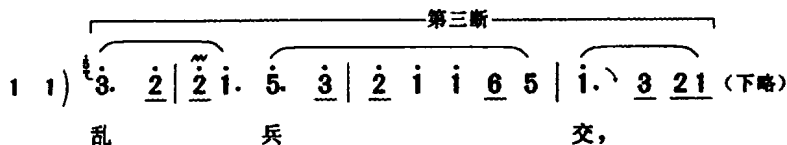
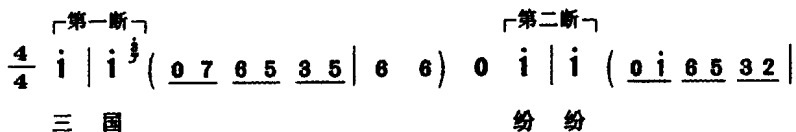
选自《百种忍》唱段
(唐贵峰演唱)



京韵大鼓起腔

1 = \flat B

选自《华容道》唱段
(小岚云演唱)



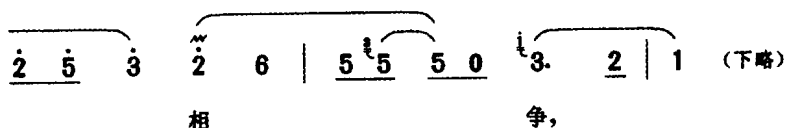
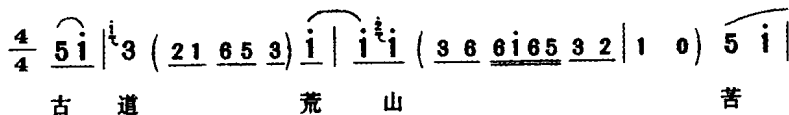
两者全为眼起板落，第一二断句2小节，第三断句4小节，且两者的旋律走向也非常相似。

下面的例子显示了二者旋律的亲缘关系。

京韵大鼓

1 = A

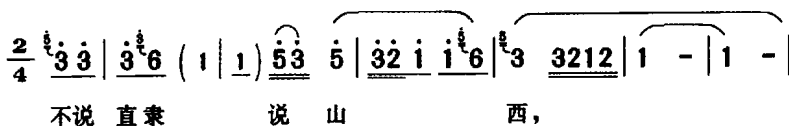
选自《长坂坡》唱段
(刘宝全演唱)



木板大鼓

1 = F

选自《小两口拜年》
(王银杰演唱)

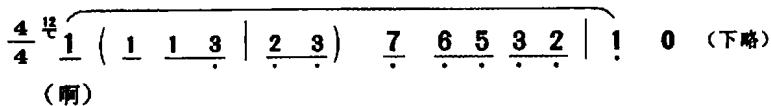


二者最明显的相同点是它们各自的甩腔，几乎完全相同。二者均以一个“啊”字衬词将旋律七度级进下行，很有特色。

京韵大鼓的甩腔

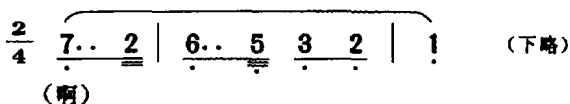
1 = C

选自《战长沙》唱段
(刘宝全演唱)



木板大鼓的甩腔

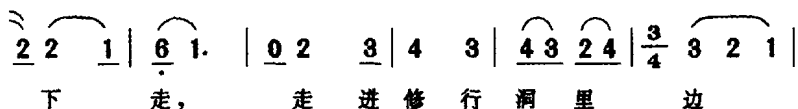
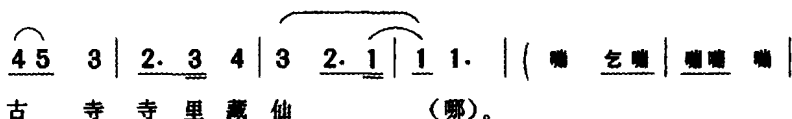
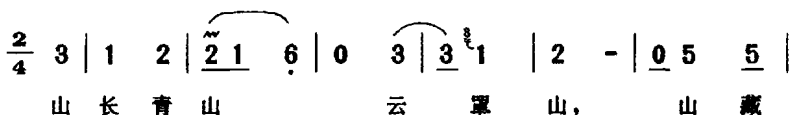
选自《小两口拜年》唱段
(王银杰演唱)

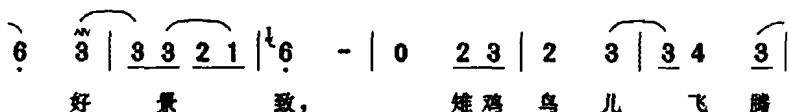
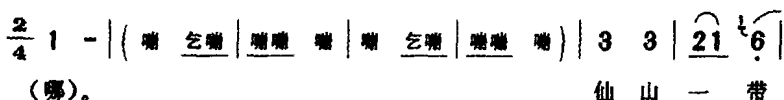


前面谈到过“鼓嘞词”，据此白奉霖还谈到这么一件事：1943—1944年的光景，有一次白云鹏在西单明园剧场演出，日、晚场间隙，白云鹏给青年聊起了“鼓嘞词”，他也说到“怯大鼓”的前身是“鼓嘞词”，他当场演唱了几句，白奉霖记住了，其模仿的曲调如下：

1 = F

白云鹏原唱
白奉霖模唱





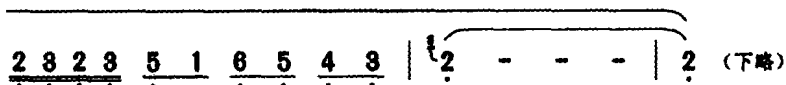
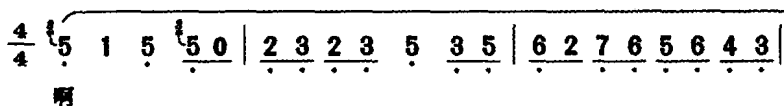
这个唱腔和京韵大鼓那频频落宫音的平腔尾腔仍有某些神似。

“鼓嘞词”当是河北木板书的一种。木板书又叫“鼓板词”“干鼓板”，想即“鼓嘞词”之音误或另一种叫法。

京韵早期的唱腔和木板的拉腔首尾部大致相合，京韵中部有扩充，有变异。

京韵长腔

1 = D



木板大鼓的拉腔

1 = F

$\frac{2}{4}$ 5 | 5 1 1 5 | 6 5 1 1 | 1 3 3 5 3 | 2 3 5 1 | 6 5 3 3 | 2 - | (下略)
 哎 哎 哎啊 哎啊 哎呀 啊哎 哎啊 哎啊 哎哎 哎哎 哎哎 哎

京韵大鼓的平腔更多地吸收了河北竹板书的素材，这不仅表现在彼此的句断规律上，更表现在很多音乐语汇的雷同上。

{	京韵大鼓	$\dot{1}$ $\tilde{6}$ $\dot{3}$ 2 $\dot{5}$ (下略) (刘宝全《单刀会》)
	曹 操 占 了	
{	竹板书	5 <u>5 5</u> <u>5 1</u> <u>2 5</u> (下略) (刘贺亮《武松打店》)
	朝 出 了 四 党	

{	京韵大鼓	<u>6 3</u> $\tilde{6}$ $\dot{3}$ (下略) (刘宝全《单刀会》)
	这 一 日	
{	竹板书	<u>0 5</u> $\dot{1}$ $\dot{3}$ (下略) (刘贺亮《武松打店》)
	普 天 下	

{	京韵大鼓	<u>3 2</u> <u>1 7</u> <u>6</u> 1 (下略，出处同上)
	(两旁的文武)都 来 站 班，	
{	竹板书	<u>2 1</u> <u>5 3</u> <u>2</u> 1 (下略，出处同上)
	(猴烟滚滚)动 干 戈	

{	京韵大鼓	$\dot{5}.$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{5}.$ $\dot{5}\dot{1}$ 3 $\dot{2}\dot{1}$ (同上)
	(单等着我在饮酒之间) 对 他 言,	
{	竹板书	0 5 $\dot{1}$ $\dot{6}\dot{5}$ 4 3 $\dot{2}$ 4 $3.$ $\dot{2}$ 1 (同上)
	孔 宋 庄 上 的 武 二 哥	

梅兰芳在其《谈鼓王刘宝全的艺术创造》一文中提到：“以前大鼓书的唱法是平铺直叙，起伏不大的，翻高唱是打您（刘宝全——引者注）行起来的。”从上面白云鹏所唱的河北老调鼓嘏词的一句旋律中，我们可以看出刘宝全是怎么翻高而变异出新的。

鼓嘏词

1 = F

白云鹏原唱
白奉霖模唱

0 5 $\dot{5}$ | $\dot{4}$ $\dot{5}$ 3 | $\dot{2}.$ 3 4 | 3 $\dot{2}.$ $\dot{1}$ | $\dot{1}$ $1.$ |

山 藏 古 寺 寺 里 藏 仙 (哪)

京韵大鼓

1 = A

选自《大西厢》唱段
(刘宝全演唱)

(二八的俏佳人) $\dot{5}$ $\dot{1}$ | $\dot{2}$ $\dot{5}$ 3 | $\dot{2}.$ $\dot{1}$ $\dot{6}\dot{1}$ | $\dot{6}.$ $\dot{5}$ $3\dot{5}$ | $\dot{3}.$ $\dot{2}$ | 1 (下略)

懒 梳 妆，

京韵大鼓与木板大鼓的前奏大致相同，都是将旋律翻高后再作五声音阶式的下行，如此多番变奏至开唱，例可参见本卷木板大鼓的《观花》和京韵大鼓的《大西厢》（四）（刘宝全演唱）^①的前奏。

^① 参见《中国曲艺音乐集成·天津卷》115页。

京韵大鼓和木板大鼓同为清乐音阶（自然音阶）宫调式。在衬词垫字上，二者尚保留着千丝万缕的联系。在梅兰芳的《谈鼓王刘宝全的艺术创造》一文中谈到这一点：“中年以前的唱法，垫字比较用得得多。”这在刘宝全早期唱腔里所见很多，如：那就（鼓着你的小腮帮），那个（后下手的就遭殃），那篇做（文章）等等（以上均见刘宝全《大西厢》），几乎俯拾即是。刘宝全自己还谈到《长坂坡》段子中的那句“使坏了将军那位赵子龙”的例子。在木板大鼓中，此类垫子普遍使用，如“这位”、“那位”、“那个”、“他这”、“说这”、“那此”等等。

其他受木板大鼓影响较大的首先是西河大鼓。它是在木板大鼓和弦子书合档演出的基础上发展起来的，其创始人马瑞河（三峰）原本是唱木板大鼓的，因而，木板大鼓对西河大鼓的影响是直接而深远。

以西河大鼓为载体，木板大鼓的影响又远及山东、河南、山西、东北三省等地。杨荫浏在其所著《中国古代音乐史稿》（下册 833 页）对此有一段评述：“《西河大鼓》对各地的影响很大。以前胶东各县的鼓书，如《福山大鼓》、《蓬莱大鼓》、《海洋大鼓》等都旧早期《西河大鼓》的支流。北方的《梨花大鼓》、《京韵大鼓》等，较南的《安徽大鼓》、《湖北大鼓》等，可能或多或少受到《西河大鼓》的影响。”

乐亭大鼓是由其创始人温荣（温铁板）在木板大鼓的基础上，与当地民歌小调等地方音乐相结合而创造出来的。乐亭大鼓可算是木板大鼓的另一庶出支脉。

而京东大鼓起源于京东的三河、宝坻、香河一带农村，后流入天津，由刘文斌创出响档，后又经董湘昆丰富发展，使这一曲种影响遍及全国。和它同源的还有京东小口（现仍流传在香河、三河、大厂一带）、四平调（流行于承德及京东一带）、平谷调、单琴大鼓、北京琴书、铁片大鼓等。据艺人口碑资料，早在清乾隆中期，有一木板大鼓艺人李文通（号称弦子李）从南皮县逃荒来到京东，在木板大鼓的板腔基础上，吸收了民歌《妓女告状》的曲调，融入了京东方言，形成了京东大鼓这一曲种群。可见，这一曲种群是在木板

大鼓的直接影响下或受了木板大鼓的较多影响而产生的。创立之初，此类大鼓也叫过“京东怯大鼓”，足见它也是由冀中一带传过来的，因为京东几县对于北京口音来说并不“怯”。至今，京东几县（如香河、三河、大厂）演唱的此类大鼓仍叫“京东小口”，这可能是沿袭木板大鼓的叫法（木板大鼓又叫小口大鼓）的缘故。

四、因类以求 掌控音乐全貌

在对传统民间音乐的研究中，人们着眼最多的是民歌，戏曲音乐次之，而曲艺则往往较少被关注，这是因为，就其音乐形态而言，它比民歌甚至戏曲都复杂多变。曲艺音乐那灵活多变的节奏，随意由形的度曲方式，往往难以揣度。即使是音乐院校毕业的学生，要想记出精确无误的谱子也并非易事。因而，这一领域的研究比较薄弱，至少在河北是如此。

在编卷中，我们遇到的主要情况是，大曲种流派多，腔体丰富，各种唱腔的叫法也多有不同，而小曲种则唱腔及板式繁杂。而实际上名不符实，往往是该曲种艺人套用大曲种的变化而敷衍此说。这就得根据实际情况该深挖的深挖，该删繁就简就予以删减。

以西河大鼓音乐为例，编卷之前对它进行系统整理的只有钟声先生，他在所著《西河大鼓史话》一书中，共整理出西河大鼓传统唱腔 17 种，这样，他就把西河大鼓的主要唱腔说得明明白白，是我们整理西河大鼓音乐的主要依据。但鉴于西河大鼓流传地域广、从艺人多的现实状况，它的唱腔远比上面所述要多。于是，我们又走访了大量艺人，进行座谈、录音，刨根问底。西河大鼓艺人多有家传渊薮，在访谈中尤其注意到对其先人所擅演的唱腔的挖掘，如西河大鼓世家郝艳霞，从她那里就挖掘出其父郝英吉的绝唱悲腔〔刀刀痛〕和两种〔双高〕的唱法。经过一番深入探访，我们在钟声原列 17 种唱腔的基础上，又挖掘出了〔反二黄〕、〔蜻蜓三点水〕、〔叠句腔〕、〔垛子句〕、〔串子口〕、〔顶针续麻〕、〔扯不断〕、〔龙卷尾〕、〔小北口〕、〔三板小反腔〕、〔刀刀痛〕等十几种唱腔，将西河大鼓的唱腔丰富了许多。〔双高〕是西河大鼓一个很有特色的唱腔，

但编卷之前几乎还没有确定一首关于它的典型唱腔，我们为填补这一空白做了大量的探查、考究工作，我们不仅整理出唱法各异的〔双高〕十三种，还清楚地诠释了它的基本特征。为了弄清西河大鼓的用腔规律，我们曾将多段典型唱腔进行分项拆解剖析，项目包括句序（上下句）、把位落音、句尾字、四声、音乐小节数（句容）、唱词字数、该句所属板式腔体等。这种做法看起来很笨，但通过它可以清晰地看出西河大鼓的腔体及唱词结构以及二者之间的对应关系，是西河大鼓音乐的剖面图。

又如乐亭大鼓音乐的唱工很重，唱腔十分丰富，艺人间素有九腔十八调之说。加之它又有东西两路及上字调和凡字调两种调性（二者的调关系为四五度音）的反复转换，要弄清它的腔体结构并非易事。同一曲牌名在东西路之间及不同艺人也常有不同叫法，因此，对这些唱腔进行统一梳理并以其明晰面貌呈现给读者是十分必要的。在摸透了这些唱腔的基础上，我们把它的全部唱腔列成一个总表，这样，不同唱腔的不同调属、不同称谓及彼此间的异同关系，就能直观的了然于目。

下面是两个综列表。

表（一） 乐亭大鼓的板式结构及调属表

慢板	上字调	四大口、慢西城（慢起程）
	凡字调	四平调、凄凉调、大悲牌子（大悲调）、怯口（4/4、3/4 兼用）、西湖调
流水步	上字调	八大句、上字中流水、十字紧
	凡字调	凡字中流水、学舌、写状词
快板	上字调	上字紧流水、蚂蚱蹬腿、撤单程、二黄板
	凡字调	凡字紧流水
散板紧打慢唱	上字调	转口句
	凡字调	哭迷子
散板	上字调	昆曲尾子
	凡字调	无

表（二） 乐亭大鼓音乐综列表

板式名称	板式类别	调 属	句式结构	句结音		调 式	靳韩两派唱腔比较
四大口	慢板	上字调	四句	5、1、2、1		宫调式	基本相同
慢起程	慢板、流水板兼用	上字调	上、下句	上句 1、下句 2、 尾腔上句 2、 下句 1		商调式	基本相同
四平调	慢板	凡字调	上、下句	靳派	头腔：上句 5，下句 2 主腔：上句 1，下句 1 尾腔 5	宫调式	不同
				韩派	上句落 6 下句落 5	徵调式	
凄凉调	慢板	凡字调	上、下句	靳派	上句落 2 下句落 1	宫调式	有差别
				韩派	上句落 1 下句落 1		
大悲牌子	慢板	凡字调	上、下句	靳派	上句落 5 下句落 5	徵调式	有差别
				韩派	上句落 1 (6、5) 下句落 5		
怯口	慢板、流水板兼用	凡字调	上、下句	起腔	上句落 2 下句落 5	宫调式	基本相同
				主腔	上句落 5 下句落 1		

板式名称	板式类别	调 属	句式结构	句结音		调 式	靳韩两派唱腔比较
西湖调	慢板	凡字调	四句加尾腔	一句落 $\dot{1}$ (6) 二句落 5 (3) 三句落 1 四句落 1 尾句落 5		徵调式	多在韩派唱腔中用
八大句	流水板	上字调	上、下句	腔头	一句落 5 二句落 1	徵调式	基本相同
				腔体	三句落 $\dot{1}$ 四句落 5 五句落 3 或 5 六句落 5		
				腔尾	起句落 3 八句落 5		
上字中流水	流水板	上字调	上、下句	上句落 5、 $\dot{1}$ 、 $\dot{3}$ 下句落 5		徵调式	大致相同
十字紧	流水板	上字调	上、下句	上句落 5、 $\dot{1}$ 、 $\dot{3}$ 下句落 1		宫调式	相同
凡字中流水	流水板	凡字调	上、下句	靳派	上句落 3、5 下句落 1	宫调式	不同
				韩派	上句落 6、 $\dot{1}$ 下句落 5	徵调式	
学舌	流水板	凡字调	上、下句	靳派	上句落 3、5、 $\dot{1}$ 下句落 1	宫调式	不同
				韩派	上句落 $\dot{1}$ 、3、5 上句落 5	徵调式	

板式名称	板式类别	调 属	句式结构	句结音		调 式	靳韩两派唱腔比较
写状词	流水板	凡字调	上、下句	上句落 2 下句落 5		徵调式	韩派唱腔中偶见
上字紧流水	流水板	上字调	上、下句	靳派	上句落 5 下句落 1	宫调式	有较大差别
				韩派	上句落 3 下句落 1		
蚂蚱蹬腿	快板	上字调	上、下句	上句落 1 下句落 1		宫调式	韩派特有
撒单程	快板	上字调	上、下句	上句落 5		下句落 3 角调式	韩派用
凡字紧流水	快板	凡字调	上、下句	上句落 3、5、6 下句落 1		宫调式	基本相同
转口调	流水板 快板	上字调	上、下句	上句落 2 下句落 1		宫调式	基本相同
紧悲调	紧打慢唱	上字调、 凡字调均用	上、下句	上句落 1、6、3 下句落 1、5		宫调式 徵调式 交替	基本相同
昆曲尾子	散板	上字调	上、下句	上句落 6 下句落 5		徵调式	韩派多用

从上表中我们就可以对乐亭大鼓音乐做出如下归结：

1. 句式结构大多为上下句结构，少有四句结构的；
2. 调式多为宫、徵两种调式，偶见有商调式和角调式出现，但因其又有上、凡两种调性的往复转换，转调效果鲜明而有效。
3. 东、西两种的唱腔在多数腔体中是基本相同的，但也有明显

差别，如〔大悲牌子〕、〔凄凉调〕、〔上字紧流水〕等；有的根本不同，如〔四平调〕、〔凡字中流水〕、〔学舌〕。有的腔体多见于东路唱腔中，如〔昆曲尾子〕、〔蚂蚱蹬腿〕、〔撒单程〕、〔写状词〕、〔西湖调〕，有的腔体多在西路唱腔中使用，如〔二簧板〕。

在本卷综述中，作者本拟将入卷各曲种的音乐要素予以拆解归类做一总的综列分析表，终因囿于篇幅并顾忌到过于繁琐而作罢。

评说《中国民族民间舞蹈集成》 的历史价值

董振亚

20 世纪 80 年代，在中国共产党和人民政府的全力支持以及老一辈文艺家的倡议并精心设计组织下，一项历史上伟大的文化艺术工程——十部文艺集成志书开始编纂。《中国民族民间舞蹈总成》（下称《舞蹈集成》）是这项工程的一部分。编写人员采访足迹遍及 960 万平方公里的高山、草原、大海之滨的每一角落，工程之浩繁，工作之艰辛，不言而喻。我有幸参加《舞蹈集成·安徽卷》编写全过程。从 1982 年 5 月起，经过普查、采访记录、编写几个阶段的工作，到 1995 年 12 月出版，历时 13 年，记录稿本 120 个，和全省老艺人、基层文化干部、舞蹈家共约 854 人收入安徽卷的舞种和舞蹈 64 个，计 169.5 万字。《安徽卷》是全部《舞蹈集成》的 1/30，十部集成志的 1/300。

《舞蹈集成》是中华民族“庶人” 乐舞文化的集大成

中国地处大陆板块，是历史悠久的农（牧）业经济国家之一，人口的主体是农（牧）民。几千年的农业经济活动形成独具特色的中国农（牧）民的宇宙观、思想情感、性格、人际关系的礼仪习俗。从西周开始，统治者就用礼和刑两种手段来维护其统治，规定了“礼不下庶人，刑不上大夫”的等级制度。“庶人”是指平民百姓，他成为了旧中国的主体，而“礼”成为统治阶级独享的专用品。

“礼”包含礼节、礼仪、习俗、行为规范及其表现形式——乐舞。“庶人”需要自己的“礼”，自己的乐舞，为自己所用。“庶人”的乐舞也是不上大夫的，他（她）流传在民间，保存在民间。因此，中国的乐舞被分存在两个领域：（一）宫廷和士大夫享用的常称宫廷乐舞，是少数人加工创作的艺术品，重外在的形式美，脱离自然、脱离人民的情感，只是在少数人群中流行。虽有官府制作，专职乐人传承，文人的诗歌、文字赞颂记载，但早已失传。（二）“庶人”乐舞，常被称为民间乐舞，它是自然的产物，是广大农民创作表达自己生活、思想感情的艺术，不见经传，无人记述，长期在民间传承、世代相袭。宫廷和民间可以共享的傩舞、巫舞和从宫廷散落在民间的乐舞也在民间得以保存。

近一个世纪，中国社会动荡，农业经济形态发生变化，民间乐舞也在不断萎缩，有的已濒临失传。党和人民政府适时地实施了《舞蹈集成》编纂工程，经过普查、抢救、编写，终于使中华民族的“庶人”乐舞编纂成卷，登上“大雅之堂”。民间乐舞属于“庶人”的礼，内涵音乐、舞蹈、文学、诗歌、美术、宗教信仰、礼仪、习俗、人际关系等，是“庶人”文化的集大成，这在《舞蹈集成·安徽卷》中足以充分展现。《安徽卷》收录的64个舞蹈中有巫舞、傩舞、道教佛教舞蹈、纪念历史人物的舞蹈、习俗性舞蹈、戏曲表演中插入性舞蹈，表现祭祀和礼仪的舞蹈、祈求农业丰收的舞蹈、表现男女相悦的舞蹈。

几千年来，中国农（牧）民的最大梦想是：甘其食、美其服、安其居、乐其俗，已成为中国民间乐舞的普遍主题。巫舞、傩舞、舞龙、舞狮、游鱼、跳虾、《戏钟馗》、《跳和会》、《跳五猖》均被神化，舞蹈前后祭祀祈祷、期望风调雨顺、国泰民安、人寿年丰。

农民乐舞的题材和形式包罗万象、丰富多彩。把农民的生活和情感表现得异彩纷呈。动物中的龙、狮、鱼、虾、驴、虎、虫、鸟，交通工具中的舟船、车、轿，都成为舞蹈的式样和表现对象。江南地区的《舞草龙》用刚收下来的稻草绕制成大小长短形式各异的《空心龙》、《绳索龙》、《冬瓜龙》，把南瓜、茄子挖空，内燃烛火，制成《舞草龙》的伴灯，呈现稻谷丰登、瓜果累累的景象。傩舞中

的节目也都融入农民的观念和理想。贵池傩舞中的《打赤鸟》，一人高举红布包裹的“鸟形”，一人手持弓箭做打鸟状，穿插对舞。内容说是以前一位仙人下凡，化做赤鸟，捕捉害虫，保护农民的庄稼。但它到了人间却贪食谷物，于是又一位仙人下凡，手持弓箭除掉了赤鸟。节目中的喊段词说：“赤鸟，赤鸟，年年害我禾苗，今日当胸一箭，打你家去过元宵啊！”（《打赤鸟》是在正月初七晚演出）。安徽省六安地区的《鸽鹁理窝》是说当地一种候鸟叫作“鸽鹁”，喜欢在长势好的稻田里栖息，农民们便认为鸽鹁在谁家稻田里做窝，谁家就会丰收，于是在薅秧季节，鸽鹁飞来，薅秧的农民便大声呼唤，喊唱山歌，请鸽鹁飞到自家田里来。最早的舞蹈是见鸽鹁飞来，表演者一手拄秧耙，一手摇芭蕉扇，随着薅秧人群的山歌声在田里边歌边舞。后来演变成两人表演，头裹青布汗巾，分别扮成两只鸽鹁，雌鸽鹁双手各拿一簪，脑后插一朵大红花。雄鸽鹁身前挎一扁鼓，在薅秧人群面前对跳“盘秧”、“崴窝”、“扑翅”、“理毛”等动作，人群中一人领、众人应，喊唱山歌，节奏自由，声音高亢。歌词为：“肩扛秧耙大冲来，今年庄稼真不坏，秧叶好像茭瓜叶，秧秆长得像芦柴，对对鸽鹁飞下来”。后来发展为完整的双人舞。

纪念历史人物的舞蹈。在农民的情感里，凡是能抗大灾、御大患、为民造福者，都是有功德于民，人民便立祠祭祀，伴之乐舞，以示纪念。张巡，唐御史中丞，安史之乱时，力守睢阳，因力孤粮尽，城陷殉职，谥封千圣郎君通真三太子。因扼守睢阳，使江淮人民免遭祸乱，江南有祭祀他的祠庙和舞蹈。安徽省绩溪县的《破寒酸》，每年七月二十五（张巡诞日）在村内游舞。舞蹈由五人表演，角色有开路先锋，和合礼士，一侍卫肩驮一武将造型的“太子”像（说是张巡），一侍卫双手擎龙凤伞，罩在“太子”顶上，均戴面具。这个县荆山乡的“跳五帝”活动，表演者成五组，每五人一组，肩扛纸扎彩绘的“五帝”像，按指定路线越野奔跑，先抵目的地者为优胜，说是“五帝”率兵去睢阳驰救张巡。是把灯彩舞蹈和民间体育融为一体，是艺术化了的越野赛。“每岁七月二十四赛会，二十五为神诞期，邑人祭祀祈祷甚盛。考神本唐御史张公巡”（清乾隆十九年《旌德县志》）。黄山市黄山区的仙源、甘棠两镇流行《滚车》，

车是专用木制的大车轮，称作火轮车，传说是张巡制造用以抗击敌军的兵器。一群青壮年七月二十三、二十四在街道上滚动高大（高九尺、边宽七寸、重五百余斤）、坚实、笨重的车轮沿固定的路线奔跑，加上滚动的技巧、气势、奔跑速度以及队列的前后穿插变化，表现出滚滚向前、锐不可当的力量。《降福会》是纪念张巡的赛会形式。郎溪县定埠镇每年七月二十四日和八月二十四日，有千余人排成舞队在镇上游舞。旌旗、铁铤、赞颂张巡的功德牌匾组成仪仗，后跟 23 位由人扮的武将，戴木雕连盔面具，车上一童子扮做御者，张巡木雕像殿后。车队前后有《小马灯》、《打飞叉》、《人人车》、《高跷》等多种民间乐舞相随。所用战车、面具平时陈放在降福寺供人祭拜。这个镇流传一个纪念张勃的舞蹈《跳五猖》，《辞源》“祠山大帝”条引《明一统志》说张勃为祠山神。“神生西汉末，欲自长兴之荆溪，凿河至广德，以通舟楫，工役将半遂遁于横山，人立祠祀之。”原广德州各地有多处祠山大帝祠庙，多为宗族建立，有的一姓建有多祠。“至二月八日，俗称祠山诞辰，各保例有赛会，极其繁侈”（清光绪七年《广德州志》）。《跳五猖》是赛会节目之一，共有九个角色，戴连盔面具，各有个性化的动作，有的豪放粗犷，有的风趣幽默，有的威严刚正，舞台调度、队形变化也颇具特色。宁国县茶叶坑村春节活动时有一个舞蹈叫《叉鸡公叉鸡婆》。传说明代末年，该村东有位孤大爷以养鹅鸭为生，村西一位孤大娘以养鸡度日。两人都年过花甲，身体健康，性格开朗，乐于助人，常把自己孵出的小鸡、小鹅分送给村人。两位老人常结伴到集市卖去鸡鹅，买来酒菜，共饮共乐。多年后，两位老人去世，村民们编出舞蹈，一个扮叉鸡公，一从扮叉鸡婆，在舞队中穿插、说笑、跳舞，逗乐观众。两位老人不是英雄人物，因他（她）们性格可爱又有助于村民，故村民们用舞蹈表示怀念。

中国民间习俗许多与农业生产的节令时序相关连。民间乐舞是习俗的组成部分，也是不同习俗的表现形式。有的乐舞在特定的习俗中表演，为习俗而设；有的乐舞又必须在习俗之中才得以表演，习俗又成了舞蹈的依托。元宵节跳狮、舞龙伴以各类灯彩乐舞。清嘉庆十五年《绩溪县志》记载：“上元日，驰火马，舞青狮，游烛

龙，遍巡街巷，谓之闹元宵。”二月祀社，“击鼓迎神，祭而舞以乐之”（清道光七年《徽州府志》）。五月端阳“城关一带好事者，更以钟馗偶像驾诸肩，团团旋转于市衢，金鼓随之，旁人亦点燃爆竹，掷五色小纸块纷飞空中以助兴”（民间二十六年《歙县志》）。民间传说钟馗可以捉鬼祛邪，消除五毒，徽州各地城乡，端阳节日从早到晚，遍舞钟馗。“八月中秋，前后数日多演剧报赛，又缚稻草为龙，插香周遍，数人共持舞之，至溪间东向送之，以祈年丰”（清道光六年《祁门县志》）。“岁杪召道士舞蹈娱神，排设五福衣甲，曰克猖，亦季冬傩意也”（清乾隆三十六年《歙县志》）。“立春日，听民扮台戏，公迎于东郊，合邑傩班例随之”（清道光七年《徽州府志》）。立春、春节跳傩，舞龙舞狮，端阳节戏钟馗，中秋节舞草龙，一定节令，伴有一定的舞蹈。

在节令时序中有名目繁多的春会、庙会。淮河沿岸有四顶山庙会、茅仙洞庙会、涂山庙会等，是民间乐舞献演竞技的极好场所。如阜阳的城隍会，“十月一日以前出城隍会。出时，先盘叉会；续帚哥（人顶孩童，中有铁条，如站刀尖，极危险）三十余架，抬哥（如帚哥然在桌上抬着）四五架，高脚三四对；次三仙会，次鬼会，次十殿阎罗及面前油锅锯解各鬼魔之变象，皆由人扮；又次旗伞銮驾，提炉烧苦香者；最后木雕城隍神像，乘八抬之肩舆。每次出会，各处来观者一二十万人，商贩、旅店均获利甚丰”（《阜阳县志续编·咸同光宣时代之风俗》）。春会、庙会把对神的祭拜变为人们的自娱活动，是农民乐舞自我展示的艺术节。从文化活动扩展到繁荣市场，活跃工商业的经济领域。

农民生活中祭祀、礼仪活动舞蹈化而形成的舞蹈。《双喜灯》在新娘坐的花轿落轿后，八位女青年手持贴有双喜字的红灯笼围着花轿舞蹈，迎接新娘，然后连新郎一起拥进厅堂，载歌载舞，闹喜取乐。天旱求雨有《求雨棍舞》、《求雨舞》。为了报答母亲的养育之恩，一群女香客在一男香客的带领下，手捧香凳边歌边舞，朝山进香，使祭拜活动具有表演性和观赏性，是仪式又是舞蹈。

流行在阜南、阜阳、亳州、涡阳、临泉、界首、太和等地的《大班会》又称《鬼会》，是民间舞蹈、戏曲和哑剧表演相合的民间

舞剧。故事情节是说：判官在生死簿上发现罪大恶极的秦桧，在人间未被治罪。于是发出火签派阴差去捉拿秦桧到阴间受审，赠二百钱作为路费。阴差惧怕秦桧的权势，不敢独自去捉拿，便约琉璃鬼相伴，求助于白无常，白无常不愿，阴差愿以二百钱为报酬，白无常仍不愿，阴差以高利息向琉璃鬼再借二百钱给白无常，白无常愿往。又用同样方法约请花鬼、大妈妈，然后由土地带领将秦桧的灵魂带到判官大堂，后交十殿阎罗审判定罪。最后由黑无常、白无常、牛头、马面、叉鬼押秦桧魂过奈何桥、进酆都城。“排衙”各场是把寺庙里十殿阎罗、油锅、锯解等泥塑造像舞蹈化，以秦桧的形象为贯穿，成为具有舞剧特点的流动雕塑。《大班会》主题严肃，满台是鬼，但在踩街表演中插入几段风趣幽默的戏外戏，调节气氛。醉鬼手捧酒壶，摇晃晃、醉陶陶，边饮酒，边行走，不时地向观众喷酒逗乐。遇街旁酒店，醉鬼闯进讨酒，黑无常、白无常阻拦，一个要进，两个阻拦，一段颇有情趣的三人舞。醉鬼见到酒坛要去掀开坛盖取酒，黑无常、白无常护住坛盖，又是一段三人舞，后店家出面给醉鬼的酒壶斟满酒才算了事。时而观众中走出一人，手捧酒壶酒杯，向醉鬼敬酒，醉鬼须接酒与之同饮，但又不能醉。所以扮演醉鬼的演员要有酒量。《大班会》的故事是要惩治恶人，又把旧社会官场中惧怕权势、行贿受贿的丑恶现象加以讽刺，不仅农民喜爱，也引起当时知识分子的关注。清咸丰年间进士杨熙纯看《大班会》后写有《竹枝词》二首，借以针砭时弊。

表现男女相悦爱情题材的舞蹈在安徽有《花鼓灯》、《压花场》、《打五扇》、《套鼓》、《大鼓撩》、《打对子》等。在农业经济时代，农民的婚姻爱情问题十分突出，尤其是青少年之间萌发的爱意乃至性爱在民间乐舞中毫无掩饰地加以宣泄。过去女性角色多为男性扮演，表演起来更加大胆。从《花鼓灯》的花鼓歌词中可以得到感受。[绣荷花]：“小奴家房中绣荷花，忽听得门外吹喇叭；可是西庄上要媳妇？又可是东庄奴出嫁？哪不知是砍头的、放牛的、挖泥巴、做喇叭、呜嘟嘟嗒、呜嘟嘟嗒、呜嗒小呜嗒来哎嗨哄骗奴家！”[送郎]：“送郎送到五里岗，我送给小郎一把炮仗，你走一里你放一个，你走二里你放一双，看不到小郎我听炮响！”《花鼓灯》舞蹈“小花

场”中兰花、鼓架子更是无拘无束地在观众的喝彩声中表达他们的爱情。《花鼓灯》丰富优美，极富表现力的舞姿和动作，就是在“小花场”表演情爱的宣泄和碰撞中而产生的。

《舞蹈集成》的编辑模式体现 科学性又有中国特色

《舞蹈集成》的体例规定：“本书统一版本均采用汉文记录。”“技术说明部分（舞曲、动作、场记、服饰、道具等）采用图文对照，音舞结合的方法介绍。”规定统一的基本方位、区域，人体部位名称。动作说明以“人体方位”定向，场记说明以“舞台方位”定向。规定场记图的衔接，分解场记图的运用，打击乐符号的记法。还规定每一个舞蹈均按概述、音乐、造型服饰、道具、动作说明、常用队形图案、场记说明、艺人简介统一的框架，作全面、准确的记录。“记录的舞蹈均忠实于本来面貌，力求完整地保存民族遗产。”这是一个完整的符合中国民间乐舞实际、具有科学性原则和中国特色的编辑模式。

中国民间乐舞浩如烟海，形式多样，风格各异，体例顾及到了全国性、地域性、共性与个性的统一。中华民族在两千多年前就实现了“书同文”，并成为与其他所有艺术品种相统一的文字、语言。中国民间乐舞的语言与文字语言一样，把象形、指事、会意结合成形、神、意相统一的词汇，如“风摆柳”、“凤凰三点头”“燕子试水”、“老鸱驶风”、“丁字步”、“斜塔”、“野鸡溜”等等。高度概括，有形象，有意境，有动感，有韵味，读者一看就懂。中国人创造了文字与舞蹈语言相统一的术语，只要记下一个术语就把一个舞蹈语言准确地表达清楚。汉文字是中华民族的通用文字，使用汉文字记录，便于更多人群阅读、使用。

如果从明代朱载堉（1536—1610）《乐律全书》中的“小舞谱”算起，以“图文对照，音舞结合”的方法记录舞蹈，已有五百多年了。之后，我国的舞蹈记录大都沿用这种方法，并在此基础上加以发展。《舞蹈集成》编写之初，专业编辑、理论工作者、教师和各省

(市)参与编写的人士共同讨论,集思广益,最后总编辑部制定了现在的编写体例和要求,把汉文字、中国绘画中的白描技法、人们熟悉的简谱记谱法相结合,易记录,易阅读。

体例规定记录各地区各民族的传统舞蹈是指1949年新中国成立之前仍在当地流传的民间舞蹈,“解放后专业舞蹈工作者创作和改编的作品不属本书选收范围”。这样规定的范围清晰、明确,易于操作。现在有一种“原生态舞蹈”说法。“生态”是生物学的词语,是指生物的生理特性、生活习性及生存环境。“原”是时间概念,在中国一个民间舞蹈什么时间、怎样的空间、怎样的形态是“原生态”很难找出可靠论据。1949年新中国成立以前,中国社会仍属农业经济时代,作为那个时代的民间乐舞保存得还相当完好。新中国成立,社会经济飞速发展,农民的思想观念发生变革,专业舞蹈工作者和文化干部的参与,有些民间舞蹈受到加工、改编,这就影响到民间乐舞的原有形态。所以把1949年新中国成立作为时间划定是正确的。

《舞蹈集成》的开篇是省卷综述,是一个省民间舞蹈的概论。依靠可搜集到的资料为论据,论述本省民间舞蹈产生的文化背景、发展历史、现状和风格特色。综述的作者大都听艺人说过去的民间舞蹈,见艺人跳当时的民间舞蹈,目睹了民间舞蹈的流传情况,和老艺人一道参与当地民间舞蹈活动,对民间艺术有着深厚的情感。一般都经历了中国农业经济转型的变化及其对农民的思想、对民间舞蹈的影响。又直接参加省卷的编写,以一个文化人的视点写出了自己对本省民间舞蹈的感知和认知,是一篇史料性、理论性都很好的论文。依据《舞蹈集成》的编辑体例,成功地记录了各地区、各民族多种式样、多种风格的民间舞蹈约2000个,足以证明它的科学性和实用性,同时具有中国特色。它本身就是一项值得珍视的科研成果。

编纂《舞蹈集成》，是保护民间舞蹈的基础工程

人类生长、生活在物质文化和精神文化（非物质文化）两种环境之中，精神文化是人类创造并为人类所独有的。社会生产力的前进对于精神文化的健康发展与保护愈显得重要和迫切。现在保护非物质文化遗产已成为全球性的行为准则。农业经济时期在中国将成为历史，民间乐舞运用有形的、动态的方式把漫长的农业经济时期的各种“信息”记录下来并保存至今，它的珍贵价值是无法估量的。保存好传统的民间乐舞，就是保存了中国农业经济时期人文方面的历史证据。《舞蹈集成》经过抢救、编纂成书只是完成整个保护工程的基础工程，是静态的保护工程，接下来应该全面启动符合舞蹈艺术规律的动态的保护工程。

民间乐舞的保护工程应从两方面思考，即发展和保存。两者都需要继承，需要保护，按原来形态学下来，但目的不同。保存，是按照原来形态加以固定，不让损害的保存下来，“述而不作”。发展，是随着时代的前进，人民精神面貌的变化，与时俱进地不断创作出新的表现当代人民生活的民间乐舞。

首先要保存的是原来已定型、完整的舞蹈节目，在安徽如《花鼓灯》、《双条鼓》、《打对子》、《舞草龙》、《火老虎》、《破寒酸》、《跳五猖》、《滚车》、《水火炼度》、《戏钟馗》、《套鼓》、《大鼓镢》、《十二月花神》、《秧歌灯》、《鸽鹁理窝》、《得胜鼓》、《棒鼓舞》、《大班会》，保存这些节目的艺术规律和特色，保存这些节目的祭拜仪式、相关习俗。

民间乐舞有自己的结构规律，有打造舞蹈语言的途径、方法和技巧，在文学上称之为文法、语法、遣词造句。

农民的生活是一年四季，春种秋藏，日出而作，日入而息。农民的理念把一年四季看成周而复始、呆板平淡，而在每一天每一日又是花开花落，叶绿叶黄，变化万千。在这种理念支配下，表现在乐舞的结构上多是三段体：首段——展开段——尾段。首段是起。

展开段由多个单元并列，回旋往复，连接变换，先后长短任意置换。尾段是收。这种结构，演者易学易记，观者感到变化莫测，绚丽多彩。花鼓灯的“小花场”是兰花、鼓架子即兴表演的抒情双人舞。首段，鼓架子上场“拜四门”表示向观众向玩友致意。然后请兰花上场，两人几组精彩的代表性舞姿和动作，把自己的功底和水平、把自己所刻画的人物形象展示给观众。其要领是简洁，开门见山，牢牢地吸引住全场观众。尾段，兰花做几个包含深情、不忍话别的动作，飘然而去。鼓架子完成一组极富激情的动作和技巧后追下，也可鼓架子先下，兰花后下。要点是演员下场，但它塑造的人物形象和无穷的回味留给观众，起到“回眸一笑”的效果。展开段是“小花场”的主体，由若干舞段组成，每个舞段都是兰花、鼓架子相互挑逗、对挡，像小说描写古代战争的“回合”一样，先是两人拉开做逗挡准备，然后双方轮流一逗一挡，逗挡的次数可多至五六次，一个舞段便告结束。于是两人再拉开，做下一舞段的准备，如此循环。每次逗挡的动机不同，情感不同，动作不同，这是最见功底也是群众爱看的舞段。小花场表演时间的长短都是由展开段里含有多少个舞段来决定，而舞段的多少又是受表演者的水平、情绪和观众的现场反应所制约。以人物性格和情感变化为贯串的展开段往往是高潮迭起，悬念连珠，像是山涧流淌着的一窝窝水花，宣泄着演员的情感，也拍击着观众的心扉。展开段中舞段与舞段之间，相互独立，呈“并列式”；舞段内部为“连锁递进式”，具有层次性。表现递进的手段大致有三种：一是描述情节及其发展；二是表现情绪变化的层次；三是运用连续的技巧，表现一个完整的情绪。花鼓灯的“大花场”是集体表演的情绪舞。鼓架子手举岔伞（专用道具，形似伞），带领众鼓架子、兰花，变换各种图形套路，表达出热烈欢快的情绪。每变换一种和几种图形，都是由慢到快，直至奔跑，又称“跑大场”。情绪高昂时，鼓架子吹起口哨，围观者随着吹，把场内场外的情绪推向高潮。每场表演，情绪有多次起落，节奏上快慢结合，张弛相济。表演者的动作和舞姿，各不相同，每个图形连接转换时各用擅长的身段、技巧，扭、跳、翻、跌，显现个性和特色，使整个大花场编织得既和谐统一，又丰富多彩。大花场的结构格式：

开场——∪形、图形——∪形、图形……收场。表演开始，鼓架子“拜四门”后“引场”，以舞姿和动作逐一邀请鼓架子、兰花上场，鼓架子、兰花则以舞姿或技巧表演展示才艺答谢邀请。展开段的∪形俗称狗尾巴圈子，是跑图形前的准备和接下一图形的过度。一个∪形接一个或多个图形，便是一个单元，每个大花场有多个单元。最后是收场，常用的套路有“滚伞”下，鼓架子抱盆伞卧地由下场门向台中快速滚动，兰花、鼓架子依次经抱伞者身上跳或技巧翻过，最后抱伞者下，或各自以技巧、舞姿下场，鼓架子最后舞伞下。收场要快，要干净利索。

锣鼓演奏是花鼓灯中独立演奏的器乐节目。传统的锣鼓牌子有：[老三番][小五番][老五番][老十番][十八番][闹锦州][长流水]等，其结构为：起鼓——冒儿头·番子——冒儿头·番子……煞锣。冒儿头和一个番子组成一个乐段，所谓几番锣鼓，即展开段中含有几个乐段。各乐段的冒儿头相同，番子不同。每个锣鼓牌子之间，冒儿头、番子不同。

农民的生活、生产活动在大自然之中，民间乐舞取材于大自然。民间乐舞的艺术家们长期的创作实践创造并经过世代传承、磨砺，总结出打造舞蹈语言的途径、方法与技巧。《舞蹈集成·安徽卷》共记录花鼓灯的舞姿、动作、技巧、站位和道具用法 500 个。这些动作、舞姿有的是自然现象的升华，从春风拂动柳丝摇曳的舞姿中创作出“风摆柳”，有感于鸟儿在枝头喃喃细语的情景里产生了“凤凰三点头”。其他如“风吹荷花”、“燕子试水”、“老鹰磨云”、“老鸱驶风”、“斜塔”……。有的来自于生活、生产劳动，如“簸簸箕”、“端针匾”、“双扯线”、“摇楼走”、“上山步”，有的来自于武术、杂技和其他艺术品种，用花鼓灯的节奏、韵律加以改造，如“盘鼓”、“筋斗”、“舞姿”。淮河人民勇而好武，过去大的村庄建有武馆，供村民们习武强身。每逢春会、庙会、武馆学员常设场表演。农村的孩子一般都会翻筋斗、拉架式，有的花鼓灯艺人就曾练过武术。从自然现象中提炼舞蹈语言表现在很多方面，群舞中的队形套路有“二龙吐须”、“铁锁链”、“编篱笆”、“蛇蜕壳”，唱调的名称有“慢赶牛”、“下河调”、“卫调”，受钟爱的艺人的艺名有“草上飞”、

“一条线”、“水萝卜”、“白菜心”、“猫春”、“小金莲”、“石猴子”等等，无一不是农民所闻、所见，无一不是农民的情感和趣味。

花鼓灯表演集编导和演员、角色和演员于一身，创作和表演在即兴过程中同步进行，所表现的情感是角色（鼓架子、兰花）的，也是演员个人的，所以演员刻画的鼓架子、兰花的形象千人千面，形态各异。演员的自我情感在表演过程中，任意驰骋，动作可以尽兴发挥，是最充分的艺术享受，最充分的情感宣泄。演者如醉如痴，观者如迷如狂，这是花鼓灯和民间乐舞的魅力所在。这样的创作和表演没有蓝本，没有草稿，无需修改和雕琢，更没有抄袭和模仿，表达的情感最自然、最真切，是真正的艺术创作。

民间乐舞得以世代传承的核心因素是人民喜爱它。亳州市双沟镇的“玩友”（参加民间乐舞活动者互称玩友）中流行一句话“玩会（参加乐舞活动）不热，老坟出鳖”，这是一句自我诅咒的方言，表现出对民间乐舞爱之深、爱之切，犹如现代语言中的“发烧友”。颍上县一位花鼓灯艺人去世后，亲属遵其遗嘱请生前“玩友”跳花鼓灯为他送葬。有的艺人平时衣不保暖，食不果腹，听说参加舞蹈活动，揣上一个凉馍，便可玩上一夜。别人不堪其苦，他却自得其乐。孔子说：“知之者不如好之者，好之者不如乐之者。”（《论语·雍也》）对一门学问、一种艺术活动，只是懂得它喜欢它还不够，必须以之为乐。正因为人民中有这种境界的民间艺术活动家，才使中国的民间乐舞得以传承。清代崔述说过“盖凡文章一道，美斯爱，爱斯传，乃天下之常理，故有作者即有传者。但近世人多诵习，世远渐就湮没；其国崇尚文学而鲜忌讳则传者多，反是则传者少。小邦弱国，偶遇文学之士承而传之，亦有传于世者，否则遂失传矣”。崔氏所言，民间乐舞的承传者研究者可做借鉴。

中国民间乐舞的形态和活动方式是多样的，保护和保存的模式也应是多样的，这也属于中国特色。原流行地是民间乐舞产生、成长的土壤，尽量放在原流行地保护、保存。在安徽，《傩舞》、《跳五猖》、《降福会》过去以宗族为单位传承，现祠堂、服饰、道具均保存完好，仍有活动，是应该保护的人文环境和物质条件。《花鼓灯》在安徽流行20多个县（市），虽只有零星地方保持活动，但有的已

失去原有特点，如引导适当，稍加扶持，这些零星地方会像火种一样燃烧起来。其他如《大班会》、《戏钟馗》、《舞草龙》、《跳和合》、《得胜鼓》当地都有活动。省级专业文艺团体、艺术学校，理应承担保护、保存任务，逐一把节目编成教材，加以传承，建立有地域特色的教学和表演体系。安徽的黄山、宣州、池州地区，旅游事业非常活跃，道教、佛教文化吸引着众多的游客和香客。齐云山道教法事活动的《水火炼度》是一项颇具舞蹈性和观赏性的道教舞蹈。“道士放焰口，未上台时，法师于寒林台前画符捏诀，有小道士以竹梢挂纸幡一首持向法师，对敲对诵，满坛行遍。然后寒林台前列水一盆于中，左右设铎二堆，法师向铎吟念毕，将铎焚化，有主管以竹梢纸幡烧去然后一抖，则更出一首，再烧再抖，左及右每各四五度，随后抖出数十丈长白纸一条，供于正荐桌上，余人大敲锣鼓以助之，名曰水火炼度”（《辞源》正续编合订本〔水火炼度〕条，商务印书馆）。齐云山道教保存的《水火炼度》与《辞源》所述基本相同，但最后的“舞幡娱神”有较大变化。《中国民族民间舞蹈集成·安徽卷·水火炼度》：“四道士挥着燃烧的纸卷，满殿飞舞，火星四射，烟气腾腾。火盆里的香火冲起，四道士围着殿中央的舞幡道士奔跑。舞幡道士挥动三尺多长的纸带，然后将纸带投入火盆燃烧，瞬间撩起，白色变紫，再舞、再烧、再撩起，紫色变绿，连续数次，绿变红，红变黄，最后变出一丈多长的白纸幡，舞者左右旋转舞动纸幡，穿腿绕身，这时铙鼓齐奏，道士狂舞。”安徽的宗教舞蹈中还有道教的《钹舞》，佛教的《铙舞》、《纸带舞》、《舞火球》、《挑经担》，本为法事的后缀余兴节目，名为娱神，实为娱人。设想在九华山、齐云山保存宗教舞蹈以及《戏钟馗》、《跳五猖》、《跳和合》、《傩舞》、《舞草龙》、《大班会》，晚间定期演出，对民间乐舞的保护、对宗教文化、对旅游事业都是一大善举。

中国人民互尊互敬，互相谦让的道德风尚，人际关系中和谐共处，团结互助的纯朴品格在民间乐舞的表演和习俗中得以表现。一些舞蹈开始都有“拜四门”的舞段——意为向观众问好。花鼓灯演出伊始，鼓架子“拜四门”之后唱道：“上了场子不敢走，四面都明公手，明公手来明公手，俺一来玩灯二访友。”演出结束时唱：“罢

罢罢，收收收，姜太公钓鱼收了钩，鱼钩收在钩杆上，锣鼓收到屋里头，俺请各位回家看（kān）老牛！”亳州市双沟镇民间乐舞活动中有“拜龙头”的习俗，即见面互相揖拜、祝福。休宁县凰腾村每年中秋节，全村男女老幼，争相参加扎制草龙，忙忙碌碌，其乐融融。夜间，游舞结束，将草龙抛进溪水，意“龙归大海”，等来年再舞再扎。马鞍山市采石地区《跳和合》舞蹈服装是用一层层彩色绸缎绣制的荷花瓣连缀而成，荷花瓣由邻近各村妇女自备原料绣制，称作“百家衣”。这些美好的表演和习俗，也当保护和保存。

一个历史悠久的民族，须要有各个历史时期的非物质文化遗产代表作作品的积累，才能成为精神文明富有的大国。现在保护非物质文化遗产作品已成为人类的统一行为准则。中国共产党领导下的人民政府出资出力，邀集专家学者，完成了志书集成编纂工程，在中国几千年的文明史上是空前的！现在再由官方出资出力，邀集专家学者实施民间乐舞的保护工程，又是空前的！

简论民族民间舞蹈之历史文化价值

孙景琛

最近听说有这样一种说法：舞蹈和“吃、喝、穿戴”一样，只是一种“生活文化”。当然，吃、喝、穿戴都是人类生存之根本，不可一日或缺，舞蹈能与之相提并论，原也算不得受歧视，但作为一种文化形态，却被摒除在哲学、艺术、诗歌等“观念文化”之外。这种说法的言下之意，就是舞蹈算不得艺术，算不得是一种观念形态，勉强说是文化，也不过是一种低层次的仅仅适应生存本能需要的“生活文化”。事实果真如此吗？

20 个世纪 80 至 90 年代，在全国艺术科学规划领导小组的统一部署和领导下，在各相关学科专家的配合和帮助下，全国舞蹈工作者齐心协力，进行了一项史无前例的民族舞蹈学科的基础建设工程——编纂出版了《中国民族民间舞蹈集成》（以下简称《舞蹈集成》）。整个工程的完成，历时 20 年，直接间接参与调查、记录、编辑、出版工作的不下 30 万人。

毋庸讳言，工程开展之初，社会上——也包括一些参与组织和调查工作的同志，对此项工程的作用、意义是并不完全理解和认同的。但随着工作的逐步深入，终于使人们认识到：中国各民族民间舞蹈艺术之丰富多彩，尤其是它与各族人民物质生活及精神生活联系之密切、广泛，内涵之丰厚、深邃，都远远超出人们的想象。不能不承认，我们过去的种种误解或偏见，实际上是由于我们对民族民间舞蹈这一客观存在知之太少、理解太少。

与任何认识运动一样，我们对民族民间舞蹈的认识，也是首先从它的现象入手的。为了获取对我国 56 个民族的民间舞蹈文化整体

的全面、系统的了解,《舞蹈集成》首先在全国范围内进行了普查工作。这一阶段的任务就是要深入实际,调查民族民间舞蹈的现实状况,摸清家底。在指导思想上,强调了这次普查和过去“采风”的不同之处:不能把民族舞蹈仅仅看作是一种娱乐形式,专业创作的素材,而应该是一种民间文化,是科学研究的对象。对调查的范围,我们提出了“大舞蹈”的概念,防止由于各种学派对舞蹈所作的不同定义而局限了我们的视野。我国民族舞蹈的综合性是有目共睹的,形式十分多样,如果采用某一“定义”去取舍:唱歌的不是舞蹈,说话的不是舞蹈,耍道具的不是舞蹈,武术不是舞蹈,杂技不是舞蹈……那就恰恰背离了民间舞蹈的实际,否定了我国民族民间舞蹈的个性。总之,我们追求对民族舞蹈文化的总体及其存在形式做全面的客观的把握,尽量避免以任何人的主观意识来闭目塞听。在普查方法方面,我们强调要深入实际,做田野调查,“欲识庐山真面目,必须深入此山中”。对一个舞蹈,就要弄清这个舞蹈的方方面面,对一个地区、一个民族,就要弄清这个地区、这个民族的民间舞蹈存在状况。

由于工作人员在认识和方法上有所突破,尽管为时间和经验所限,还未能完全达到预期的要求,但这一阶段的工作还是取得了丰硕的成果。不仅在数量上远远超过以往的统计,发掘出了数量可观的民族舞蹈新品种、新节目,而且使我们切实看到了民族民间舞蹈在题材内容、主题思想、样式体裁、品格风貌上,处处呈现出无比的丰富性。特别是其绵延历史之悠久,内涵之深广,在世界舞蹈史上都是罕见的。我们可以毫不夸张地说:我国的民族民间舞蹈,是一个色彩缤纷、气象万千的辽阔世界,并且还是一个未被人们充分认知的世界。这是不容忽视的客观存在。不能不承认,我们对它的认识 and 了解,才仅仅是开始。

随着普查工作的深入,在已经掌握的资料基础上,我们开始进入第二个层面的工作——由表及里、由浅入深,对民族民间舞蹈的总体、本质及其内部联系进行探索。

这阶段的工作,重点是在全国范围内开展各种学术活动,抓重点推动全局。为此,相继召开了北方秧歌,土家族、彝族、壮族、

瑶族等民族舞蹈以及宗教舞蹈等专题学术研讨会。在这些研讨会上，我们进行了多课题的探讨。强调了民族民间舞蹈的整体性，提出结合民族、民俗、美学、宗教等相关学科进行多方位、多层次的综合研究。如在民族舞蹈的探索中，要求联系族源及民族史的考证，寻求各种民族舞蹈的文化源头。对不同地区的民间舞蹈，我们追溯各种舞蹈所归属的文化圈及其与其他地域文化的千丝万缕联系等等。

通过这些学术活动，使我们进一步更真切地认识到：我国传统舞蹈文化是一个多成分、多层次的有机复合体。各种元素——自然环境、现实的特质生活，历史文化，伦理观念、习俗传统、审美心理、思维惯性等等，组成了纵横交错的网络结构。民族民间舞蹈文化正是在这些元素的矛盾运动中形成的。

我国的民族舞蹈之所以能发展成一个源远流长、意蕴深厚的辽阔世界，首先就在于它是中华民族的共同创造。不仅是现代的 56 个民族，也包含今天已经消失但在历史上曾经存在过的各民族的创造，是全民族整体创造力的历史结晶。

我国幅员广大，疆域辽阔，民族众多，自然条件的千差万别，决定了生息在不同生态环境中的人们不同生产和生活、思维模式。地域条件和经济条件的差异，造就了各民族舞蹈文化形态的独特面貌，百川归海，汇聚成我国民族舞蹈多彩多姿、灿烂恢弘的总体格局。

再者，从中国文化发展的大前提考察，民族传统文化数千年绵绵不绝的悠久历史，也是决定我国民族舞蹈总体特征的关键因素。

各民族的社会发展都经历了不同的发展阶段。在漫长的历史进程中，由于条件的不同，各个群体的发展是不平衡的。处于不同历史阶段的人群，有着不同的生活方式、心理结构、信仰习俗，社会规范。今天，那些曾是不同时期的活生生的现实，已化为历史，犹如过眼烟云，飘逝了，消散了，但在民族民间舞蹈的翩跹神韵中，却铭刻下了它们的印记，积淀下内涵深广的历史文化信息。

此外，起重要作用的还有民族舞蹈自身的诸品格，和广大人民群众的生活有着最紧密的联系，紧紧依附于社会生活的各项民俗活动，从生活中来，到生活中去，这是我国民间舞蹈极可贵的品格之

一。在漫长的悠悠岁月里，它伴随人类跋涉过千山万水，走过了人类文明发展的全过程。陪伴着特定群体的每个成员度过他的一生，心心相相印，息息相关。在人生旅程的各个转折点——从出生、成长、劳动、宗教信仰、恋爱、结婚，直至老病、死亡、丧葬，在形形色色的习俗仪式中，舞蹈几乎是不可或缺的忠实伙伴。贵州苗族民间有这样的谚语：“苗家不跳花，儿女难成家。”又说：“苗家不跳花，稻谷不扬花。”说的是传统歌舞“跳花”在青年男女恋爱婚姻和生产活动中的关键作用。湖南侗族的民谚说：“芦笙一吹，虫子下水；芦笙一响，谷子满堂。”藏族兄弟说：“有什么样的劳动，就有什么样的歌舞。”还说他们民族“会说话就会唱歌，会走路就会跳舞”。甘肃土族人民则说：“饭可以一天不吃，歌不可一天不唱，安昭（传统舞蹈）不可一天不跳。”这些谚语生动地反映了民间舞蹈在民族生活、生产中的地位和作用。民间舞蹈之所以能如此长久，广泛深入的流传在各民族生活之中，它和人们这种生死与共的关系是重要因素之一。它歌唱欢乐，倾诉痛苦，审视人生，净化心灵，以自己的血肉之躯，最真诚、最深情地吐露全民族的心声，表述人们的生存意志和感情愿望。

与社会生活诸领域的广泛联系，多样的现实和历史生活内含，不仅形成了我国民族民间舞蹈内容丰富、形式多样的特色，也沉积下了深层的历史信息，为研究我国的文化史、艺术史，理解传统文化的思维模式，探索各民族的文化心理结构、精神趋向及美学意识，乃至民族的文明进程提供了丰富的珍贵史料。这正是民族民间舞蹈历史文化价值之所在。

传统的民族民间舞蹈艺术所能提供的历史文化信息是多方面、多层次的，其中的某些成分甚至是其他文化形态难以替代的，例如“图腾舞蹈”。

图腾崇拜曾是原始社会中一种普遍存在的现象，在人类文明的发展过程中曾经起过重要的作用。图腾信仰意识大致在旧石器时代的母系氏族公社早期即已形成，当时的每个氏族、部落都尊崇某种动物、植物、无生物或天象做自身的图腾神，并以之作为本族群的名称、徽号。生活在图腾崇拜社会中的原始人群，相信图腾就是本

氏族的始祖，或是与血缘延续有关并能予以福佑的保护神，具有至高无上的绝对权威。在族群中对图腾物设有种种禁忌，一般都禁杀、禁食，禁止打骂或直呼其名，而且在全氏族共同遵守奉行的祭祀仪式。作为全氏族的共同信仰，也广泛地反映在族群的服饰、风俗等文化活动之中。处于这一发展阶段中的原始舞蹈，作为图腾仪式的一项重要内容，从内容到形式，也无不深受图腾信仰的影响。今天，图腾制度早已烟消云散，悄然退出了历史舞台，但作为一种文化现象，图腾舞蹈中的一部分，却历经千万年的风雨淘洗，依然以各种形态存活在民族民间舞蹈活动之中，为研究原始舞蹈提供了标本，这不能不说是文化发展史上的一大奇迹。

在藏族民间和古文献中，有一则“猕猴变人”的古老传说。说是远古时代，在今天西藏的山南泽当地区，有一只神猴和罗刹女成婚，生下了六个子女，也就是藏族的始祖。显然，这是一则关于藏族起源的始祖传说，是图腾信仰的遗存。而正是在山南雅隆河谷下游的泽当镇及中游的昌珠，至今还流传着一种古老的民俗祭祀舞蹈——泽当嘎尔巴谐玛。每当藏历五月，正当雅隆河谷庄稼结穗、风光宜人的季节，当地藏民就要举行隆重祭祀地方神多吉玉珍玛的集会。“泽当嘎尔巴谐玛”就是祭祀仪式中跳的娱神舞蹈。虽然祭祀的对象、仪式不同了，但脱胎于图腾舞蹈的痕迹却明显可见。首先是舞中频频出现的模拟猴子的动作。据藏族舞蹈家的考证：“每当‘泽当嘎尔巴谐玛’高潮之际多次出现猴子挠痒、踮转等动作时，令人很自然地会联想起关于泽当地名由来的民间传说：远古时代有一猕猴与罗刹女成亲，生下六子。这是藏民族最初的图腾。相传当年的‘猴子洞’就在泽当镇东面索塘贡布日山上。这图腾圣地，千百年来受到藏族人民世代代的朝拜。猕猴与罗刹女的六子感到洞内狭窄，看到贡布日山下的坝子很开阔，就从山上来到山下嬉戏玩耍，于是这里就叫作‘泽当’，含意就是‘玩耍的坝子’。”此外，“从嘎尔巴（男演员）由六人扮演的人数看，也与猕猴罗刹女的六子及以后藏族的六大氏族有关。它从一个侧面显示雅隆河谷确是藏族古老文化发祥地。”从而认为：“舞中猴子动作的出现，是用模拟动物的舞蹈形式，表达藏族先民的氏族图腾。这种图腾动作比‘泽当嘎尔

巴谐玛’更为原始，也是该舞最早的雏形。”^①

苗族有一种古老的“木鼓舞”，这种舞蹈“动作不多，舞步简朴，动作粗犷”，但在民族信仰活动中，却具有重要的意义。

“木鼓舞”是苗族祭祖大典“吃牯脏”（或做“吃鼓藏”、“鼓社节”等）中的仪式舞蹈。苗族历史上曾有以鼓结社的制度，鼓是家族的标志。“吃牯脏”有各种不同的名称，但都离不开鼓。祭祖活动都按家族进行，家族有大小，活动的规模也有差异。一般为三、五、七年或十三年举行一次。每次举行的仪式程序繁多，比较隆重的家族要三四年才能完成，而所有程序的内容，也都围绕着鼓展开，如“祭鼓”、“醒鼓”、“引鼓”、“接鼓”、“翻鼓”、“砍鼓树”、“凿鼓”、“送鼓”等等。很显然，鼓是祭祀仪式的中心。仪式的最后是“送鼓进洞”：“木鼓舞是牯脏节过程中最后一道程序‘送鼓进山洞’时跳的仪式舞蹈。‘送鼓’活动从早晨开始，直到深夜结束。当木鼓未送出寨门之前，该宗族各家各户备好酒肴饭菜，去鼓主（祭祀主办人，俗称‘牯脏头’）家敬鼓送鼓，犹如过年一般。届时，青年男女们在鼓场上歌舞娱乐，随着击鼓声声，姑娘们把彩带披挂在木鼓上，踏着鼓点踩鼓舞蹈；已婚未育的妇女则将身边携带的碎银片洒在鼓脊上，祈望祖宗护佑，生儿育女，家族兴旺。正式跳木鼓舞多在深夜时进行。”^②

祭祖仪式中必须要有木鼓，并以之作为活动的中心，原因就在苗族传统信仰认为鼓是始祖“蝴蝶妈妈”（或称“花蝶娘娘”）的家，是始祖的安息处，鼓也就成了始祖的象征。在苗族人民世代传唱的《苗族古歌》中，讲述了这样一则创世传说：在开天辟地时，有一棵枫树化生万物，“砍倒了枫树/变成千万物/锯末变鱼子/木心孕蝴蝶……”蝴蝶生下了十二个卵，孵出了姜央等兄弟姐妹。后来洪水滔天，人类灭绝，只有姜央的妹妹幸存，于是兄妹成婚，传下了苗族及其他族群。因此，姜央兄妹应成了苗族的始祖神，被

① 《中国民族民间舞蹈集成·西藏卷》，中国 ISBN 中心 2000 年 9 月版，382 页。

② 《中国民族民间舞蹈集成·贵州卷》，中国 ISBN 中心 2001 年 1 月版，460 页。

尊称为祖公、祖婆。^① 仪式中有一首祭祖歌这样唱道：“公到芦笙坪里跳舞/婆也到芦笙坪跳舞/他们围绕木鼓跳舞/参加踩鼓堂的人们看到祖宗来了/站在一旁观看/他们是在那里欢迎/站在鼓的那边欢迎/祖公们/你们放心吧/这些欢迎的人们都是你们的后代/他们恭恭敬敬站在那边欢迎你们。”木鼓舞联系起了民族始祖和后世子孙，联系起了神话和现实，其中蕴涵着丰富的历史和民俗信息。

在这一传说和仪式中，包含着原始人群的自然崇拜、图腾崇拜、祖先崇拜等信仰意识，以及它们之间的发展和演进轨迹。认始祖姜央为蝴蝶妈妈之子，而蝴蝶又为枫树所孕化，因此早期的木鼓必须用枫树来做鼓筒，后来虽也用楠木或樟木来制鼓，但在观念上仍视作枫木鼓。这些现象说明，枫树和蝴蝶曾是苗族的图腾崇拜对象，而木鼓舞的初始形态，也应该是祭祀枫树和蝴蝶的一种图腾舞蹈。尽管经过人类几个发展阶段的长期演变，但流传到今天，其图腾崇拜的性质仍清晰可见。

图腾崇拜另一特征是和血缘延续的密切关系，从而构成图腾祭的另一重要内容，即企求图腾护佑本氏族的子孙繁衍，兴旺繁荣。在吃牯脏祭祀中，也贯穿着这方面的种种仪式程序。其中之一是“过桥受精”：在主祭家中放两条长板凳，一高一低，高凳是祖先们过的“桥”，低的则是子孙们过的“桥”。五个牯脏头的妻子，挨个从“桥”上走过。这时站在旁边的人，就拿着盛有甜酒的葫芦向她们喷洒，象征受精，认为这样妇女就能生儿育女了。另一种仪式称“追女”：一个人背着木制的（过去多用枫木）祖婆偶像在前快走，另一个人身背祖公偶像在后面追，并不断让两个偶像相触，以象征交配。有的地方追者还以弓箭射前者，口里叫着“夺张”（意为交媾），前者就答呼“沙降”（繁荣）。全寨人在一旁齐声呼喊：“中了！中了！”^② 这种种仪式集中反映了氏族群众祈求血脉绵长、繁荣昌盛的心愿。这也正是原始人群意识中图腾祭祀的一项重要功能。虽然这些仪式中已经融入了生育巫术因素——生育巫术源于生殖崇

① 参见马学良、今旦译注《苗族史诗》，中国民间文艺出版社1983年版。

② 参见宋兆麟《巫与民间信仰》，中国华侨出版公司1990年版，102页。

拜观念，形成的时间当在图腾崇拜产生之后，但它与图腾崇拜一脉相承，为探索原始信仰的遞变演进提供了珍贵的民俗资料。

狗曾是不少民族的图腾，我国的瑶族也曾有这样的信仰，这在古史中多有记载，在现实生活中也有遗迹可寻。广东蓝口瑶族至今保留着一种传统的习俗和舞蹈——“舞火狗”：每年农历八月十五中秋节的晚上，村中的未婚少女集中在“姑娘屋”里，由两位年长的妇女负责，指导姑娘们用山上采来的黄姜叶缀成短裙状，用山藤扎在腰间和两臂。据说这就是祖先古时用树叶遮身的样子。黄姜叶上插满点燃的线香，头上戴一顶竹笠，上面也遍插香火。仪式开始后，姑娘们排列成队，首先要到祠堂叩拜峒主（历代祖宗）。各村寨的火狗队除叩本姓的祖先外，还要去迎拜最老最尊的峒主爷“谭仙公”，俗称“接亚公”。然后从祠堂走到地塘，边走边反复唱着古老而单调的歌词，跳着古朴简单的动作，围绕地塘歌舞数圈。接着穿街走巷，到各家各户的灶塘及菜园去舞拜，祈求家宅平安和丰收。这些仪式进行完毕后，姑娘们来到村外小河边，将身上的黄姜叶、竹笠、香火全扔进河水，洗净手脚，就和早就守候在一旁的男青年，成双成对地对歌、谈情去了。

据调查：“舞火狗源于蓝田瑶族对狗的崇拜。……相传远古时代，蓝田瑶族峒主‘谭仙公’幼年丧母，是父亲靠挤狗奶把他养大的。峒主为了不忘养育之恩，要峒民永记狗是‘再生之母’的恩德，要像对待祖婆（始祖母）一样纪念她。族规规定，不准打狗、骂狗、卖狗，更不准吃狗肉。狗死之后，要埋在自己家后门外的菜园地内。还规定每年的中秋节要以村寨为单位，举行群众性的舞火狗活动。”而且，“扮演火狗的一定要未婚的少女，因为他们是繁衍后代的主力，寓意她们婚后要像先辈峒主的‘再生之母’那样爱护后代”。^①

从传说所述的内容分析，这一习俗舞蹈反映的主要是图腾崇拜观念和行爲，它的产生时代当远在传说出现之前。

彝族崇虎，认虎为祖，自命虎族，生活习俗中有种种关于虎的禁忌和祭祀仪式。这些现象说明，虎是彝族原始时代的重要图腾之

① 《中国民族民间舞蹈集成·广东卷》，中国 ISBN 中心 1996 年版，606 页。

一。云南楚雄彝族支系保保颇至今保留着一个古老的传统节日“老虎节”，节日期间，进行“保麻则”活动，即“跳老虎”，也称“老虎笙（舞）”。

老虎节目固定的举行日期和拜祭山神、跳虎、逐户祈愿、送虎归山等仪式程序。老虎的扮演者身披毡制的“虎皮”，在头上扎起双耳，下端卷成尾巴状，脸手、腿等裸露部位全画上条形斑纹，扮成虎形。从农历正月初八晚上开始，第一晚跳三只虎，次晚跳四虎，至十四日晚，递增至八虎共舞。跳老虎的同时，群众围圈跳“青棚笙（舞）”。十五日，虎队要在村寨内挨家挨户去跳虎祈愿，除祟求福。每到一家，边舞边念祷词：“瘟疫灾难要出去，五谷六米、福禄喜寿要进来。”到晚上，举行“送虎归山”仪式。此时还要加入由儿童组成的“香火队”与之同舞。于是跳虎舞队、青棚舞队、香火舞队群聚而舞，锣鼓声声，火光点点，在欢快热烈的气氛中，送虎出村，从而结束一年一度的老虎节活动。^①

跳老虎形式古老，动作主要是摹拟老虎的各种动态。另有表现春耕至秋收等生产劳动过程的动作组合，这可能是进入农耕时代后衍生的内容。从仪式和舞蹈整体考察，其图腾崇拜的意义是很明显的。民族学的调查资料证明，彝族尊虎为图腾起源甚古。在哀牢山上段南涧彝族自治县南境虎街附近有一座山神庙，庙中绘有以虎为首的十二兽神壁画，每隔三年的首月即虎月的第一个虎日，附近各彝村就要联合举行一次大祭。届时，要由年长女巫为首，率领群巫跳“十二兽神舞”，其中跳虎神的必须是女巫，否则就是对母虎的不敬。“从纪日十二兽之首是虎而且是母虎，代表母虎的巫师必须是女巫，也可反映出纪日十二兽历法是起源于原始母系族社会，即它是在原始母系制下产生的。”^②

伴随图腾崇拜制度而形成的图腾舞蹈，其历史同样古老。其中的大部分随着图腾制的消亡而销声匿迹，但也有一部分由于各种因

① 《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》，中国 ISBN 中心 1999 年版，489 页。

② 刘尧汉、卢央《文明中国的彝族十月历》，云南人民出版社 1986 年版，18 页。

素的促成，主要是依附于各项传统的习俗祭仪而传承至今。当然，在漫长的历史发展过程中，不同时代的生活内容及观念不可能完全不影响到它的原始面貌，但图腾崇拜的原始性质和它的种种表现形态，却不是后世的生活内容所能掩盖的。这些残存的图腾舞蹈，为我们研究人类早期的图腾制度提供了难得的形象史料，称得上是原始文化的活化石。

民族民间舞蹈是民族心灵的窗口，是全民族传统文化的载体，由于它和人们生活的全方位、全里程的紧密联系，它所积淀的历史文化内容，当然绝不只图腾文化一端，更深、更广的蕴涵正有待于我们去发掘，去认识。

浅谈《中国民族民间舞蹈集成》 的价值与作用

梁力生

人们说，艺术是人民创造的。人们还说，艺术之根在生活之中。我们伟大的民族在创造了光辉灿烂的物质文明的同时，也向世界奉献出多姿多彩的文化艺术。在那众多的迷人心魄的文化艺术品种中，民族民间舞蹈又以它博大深邃的思想内涵，难以数计的艺术表现形态、风格迥异的独特韵味，受到各族人民由衷地喜爱。

民族民间舞蹈植根于民间，产生于人民的生产生活，与人民群众有着不可分割的千丝万缕的联系。数千年来，它伴随着炎黄子孙历经磨难，同喜共忧，深刻地体现着人民思想和情感，反映着人民的道德标准和理想追求。可以说，民间舞蹈是真实体现民众精神世界的生动写照。

有史以来，民族民间舞蹈这份弥足珍贵的文化艺术遗产，始终未能得到系统地收集和整理，众多难以评估其价值的品种，随着时光的流逝而悄然消失，这是人们所不愿看到的。

自1981年开始，全国（除港、澳、台外）开展了大规模的《中国民族民间舞蹈集成》（以下简称“民舞集成”）的收集、整理、研究和编写工作。数以万计的专业研究人员、群众文化工作者和民间艺人奋战20年，终于在2000年年底完成了计30卷40册、洋洋4300万字的鸿篇巨著。

“民舞集成”在深入普查，细致整理，取得极为丰富的第一手资料的基础上，经过科学的研讨论证，对全国现存的数以万计的各民族的民间舞蹈进行了全面的展示，并着重阐述各省民族民间舞蹈的

历史、现状、种类、特色，以及形成这些舞蹈的历史背景、人文环境因素。同时，本着“题材广，品种全，质量高”的原则，精选了2000余个优秀、有代表性的舞蹈品种，以图文并重的形式，全面翔实地介绍了各种舞蹈的源流沿革、风格特点、表演形式、伴奏音乐、服饰道具等相关内容。

民族民间舞蹈的社会存在本身就是一种“大文化”现象，它自身蕴涵的丰厚内容，直接或间接地涉及到社会、历史、民族、宗教、考古、民俗、文学、美术等多个学科或范畴，呈现出一种多层面的复合态势。

“民舞集成”的价值不仅在它的文献性，更重要的在于通过对它的研究，使我们在一定程度上了解中国社会生活的诸多方面，去“触摸”和感受各族人民深层的精神世界；在于它的承先启后，对弘扬民族文化和艺术实践所能产生的积极作用。

“民舞集成”对社会的重要作用毋庸置疑的，但是，要真正了解 and 阐述它的实际意义和学术价值，尚需要投入很大的力量进行研究发现分析。仅从表象上进行粗浅的梳理，就能看出它非常突出的几个方面。

一、鲜明的地域文化特征

任何艺术形式的产生和发展都不可能超脱它们存在的客观环境。民间舞蹈是在社会的演进中，在人们精神需求的刺激下应运而生的。它在产生的同时，受到两大方面的制约：一是当地或各民族绵长的文化传统，以及当时人们的审美标准和道德观念的标杆，迫使它顺应或迎合社会的需要；二是表现它的艺术在客观环境中形成的审美意识、行为方式的异同，展示了它们思想内涵上的“同”和艺术风格上的“异”。正是由于这些不可违逆的因素，才造就出各地民族民间舞蹈绚丽斑斓的地域文化特色。

江浙一带的民间舞蹈，衍生于气候温润、物产丰盛的富庶之地。受到历史悠久的吴越文化的影响，千百年来，始终呈现出一派繁荣兴旺的局面。与此有关的文物史籍极为丰富。对民间歌舞，南宋范

成大有“……轻薄行歌过，颠狂社舞呈；村田蓑笠野，街市管弦清。……早船遥似泛，木儡近如生”之感叹。明袁宏道也描述了当时民间舞队“饶吹拍拍走烟尘，炫服靓妆十万人。罗额鲜明纷彩胜，社歌缭绕族芒神。……假面胡头跳如虎，窄衫绣裤捶大鼓。金鳞缠身神鬼妆，白衣合掌观音舞”的盛况。在“民舞集成”江苏卷的代表性选题中，遍布苏南、苏北的“渔篮花鼓”、“渔篮虾鼓”、“海安花鼓”、“浒零花鼓”、“鲤鱼戏花篮”等民间舞蹈形式，在艺术表现上呈现出袅娜圆润、轻盈纤秀的浓郁风格，充分体现了吴赵之地的山清水秀、人文荟萃，民间处处充盈吴歌依语的地域风采。另外，宗教祭祀性舞蹈在江苏、浙江两卷中也占有很大比重。如浙江卷中的“师公跋祟”、“做功德”、“拜香凳”、“西方乐”……，江苏卷的“跳幡神”、“花香鼓”、“钟馗戏幅”、“解表”等节目，与《隋书·地理志》中“江南之俗……信鬼神，好淫祀”的记载，有着深远的渊源关系。

地处祖国腹地的湖北，历来以其灿烂的楚文化传统受到世人注目。在“民舞集成”湖北卷的选题中，处处都能浏览到楚人“祭神鬼，重淫祀”的遗风，“桃弓柳箭”、“驾菩萨”、“端公舞”等节目，以及艺人们表演时遵从的“脚手动，不离阴阳五行；口念唱，不离天地鬼神”的历代相传的遗训，使人们领略到楚风影响至今的神秘力量。

楚人崇凤的观念，在湖北卷里也有突出的体现。“凤凰灯”、“戏凤凰”等折射着远古图腾崇拜的舞蹈，积聚着楚地人民自尊与敬重祖先的精神内涵，凝聚着他们的审美观念和对美好愿望的追求。

“天府之国”四川有着得天独厚的地理环境，省内民族众多，山川锦绣，历朝历代人才荟萃，名家辈出，数千载积淀的巴蜀文化对全国的文化发展有很大的影响。宋何耕《录二叟语》记述了成都于立春之日礅土牛的“班春”之俗，“有司具旗旄金鼓俳优侏儒百会之戏，迎所谓芒儿土牛”。元费著在《岁华记丽谱》有“太守岁时宴集，骑从杂沓，车服鲜华，倡优鼓吹，出入拥导，四方奇鼓，幻怪百变，序进于前，以从民乐”的生动描述。在这些习俗文化传统的浸润下，四川民族民间舞蹈在文化内涵与特征上较之其他地域，又

有其独特的韵味。遍布蜀地的花灯歌舞，男性风格诙谐风趣，动作小巧机敏；女性风格活泼俏丽，动作灵巧秀美。而由于地理环境及其他因素的影响，呈现出川东地区刚劲敦厚、川中西部细腻抒情的风格差异。

另外，自商代起，蜀崇巫风、重祭祀活动就很盛行。《夔州府志》有“郡郡楚接，有楚遗风，信巫鬼，重淫祀”的记载，民间巫覡的“跳端公”普遍流传。其他如道教的“破地狱”，佛教的“跳云童”、“架香童子舞”等反映宗教内容的舞蹈，也是民间舞蹈在四川历史演进中的现实反映。

在中华民族的文化发展过程中，古代人民创造的各地域诸如“秦晋文化”、“齐鲁文化”、“巴渝文化”、“古滇文化”等文化传统，至今仍在影响着各地各族人民的精神生活。这些悠久的传统文化，在“民舞集成”的各卷本中都有着非常鲜明的体现。但要特别指出的是，这些地域文化现象随着时代前进的步伐，如百川归海，正逐渐融汇成整个中华民族文化的洪流。尤其是各地域文化的边缘地带，在民族民间舞蹈的诸多方面，都明显地反映出“你中有我，我中有你”的普遍现象。这有力地说明我国文化的发展是多元而来，精粹互补，形成今天这种既有地域个性，又有民族共性的灿烂的中华文明。

二、“农本思想”的突出体现

中国是世界上农业发展最早的国家之一，历代统治者和政治思想家都把农业作为“立国之本”。认为“夫民之大事在农”“农伤则国贫”。在治国之策的制订和实施上也离不开“固本保农”这一原则。在观念上，认为“天人合一”，顺应“天时，地利，人和”才能发展农业生产。以种田获粮的广大农民，在他们的思想意识里就是“靠天吃饭”。他们祈求上苍能“风调雨顺”，而“五谷丰登”、“年年有余”是他们最为满足的终极目标。在“民舞集成”的各卷中，直接表现农村民众祈天求雨、祝愿幸福安康的节目占了主要部分。其中遍及全国的“龙舞”、“秧歌”、“花鼓”、“花灯”最具代

表性。

龙舞的产生与发展，自古以来就与我国的农耕文化有着千丝万缕的联系。殷商时，人们在无法理解、控制自然界发生的现象时，就产生了对天、地、祖先和氏族图腾的崇拜。其中对龙——司雨之神的崇拜就非常普遍，这在殷墟妇好等大墓中出土的大量龙的形象就足以证明。在《甲骨文合编》中，有“其乍（作）龙于凡田，又（佑）雨”的记载，说明祭龙求雨的活动历史久远。自商以后，人们与龙的关系更为密切。汉代董仲舒在《春秋繁露·求雨篇》中详细记述了舞五色龙求雨的习俗。唐时张九龄在《奉和圣制烛龙斋祭》中描述了大旱之年朝廷祭龙求雨的情景。以后的宋、元、明、清历代有关舞龙求雨的记载不绝于书。

“民舞集成”中记录了极为丰富的关于龙舞由来的史料、神话传说和民间故事，民间龙舞道具千姿百态的造型，以及有关制作的方法，风格迥异的舞龙活动、套路，丰富的龙舞阵图、队形变化，等等。

在各地流传的龙舞，由于存在的民族、地域的不同，受到所处的自然环境、经济状况、文化传统、民间习俗和审美取向的影响，因此在表现方式、表演风格、动作套路上有较大的差异。

从我国千百种龙舞风格上的差异来归纳分析，基本可以用“北刚南柔”加以概括。北方龙舞古朴刚劲，突出气势上大起大落，动作刚猛有力，粗犷豪放；南方龙舞多精美纤巧，讲究构图与套路的变化，动作轻捷灵巧，活泼潇洒。

在表达的内容和形式上，各地区各民族也各具特色：有的在庙会上舞布龙祈丰年，有的在海边舞长龙祝出海人满舱而归。还有的地方以其奇特的方式求雨，如安徽休宁县在祈天下雨时，由农民带着编扎的草龙在烈日下暴晒，大概是想让龙王爷也体味干旱时烈日炎炎的滋味，让老龙体恤民情。

不论龙舞在各方面有多少差异，其目的只有一个，通过舞龙求雨这一手段，迎来风调雨顺，颗粒归仓。

在我国各地流传的龙舞种类之多，数量之巨，形式之丰富，堪称民间舞蹈领域的一大奇观。它广泛流传于各地区和众多的少数民族

族群众中，绝不是一个历史的偶然。它的产生、发展，都与我国是一个以农业为主的国家现实紧紧地联系在一起的。在这些龙舞中，我们可以从各个角度去探索劳动人民深刻的思想观念，研究诸多龙的神话传说、造型动作乃至阵图变化中丰富的文化内涵。

除龙舞外，在我国北方地区流传的各种形式的秧歌，以及分布于长江流域和南方的花鼓、花灯等，则以它们独有的表现形式，直接或间接地体现农耕文化的思想。从“民舞集成”各省卷分析，秧歌主要流传在北方各省，如东北地区的“高跷秧歌”、“地秧歌”，黄河流域的“垌东秧歌”、“陕北秧歌”、“晋北秧歌”、“冀东地秧歌”、“鼓子秧歌”、“胶州秧歌”、“海阳秧歌”，江淮一带的“花鼓灯”等。流传在我国中、南部地区的花鼓、花灯，如“泰兴花鼓”、“地花鼓”、“秀山花灯”、“宜昌花灯”、“湘西花灯”、“独山花灯”、“云南花灯”等，虽然它们名目繁多，称谓各异，但是，它们的活动时间主要集中在新春时节，表现的内容主要是源于古代的“祈春”活动。这些秧歌、花灯、花鼓在历史的演变中，虽然表演形式和表达内容在不断地变化，却仍然以祈求风调雨顺，五谷丰登，乞愿人畜平安的根本目的为其指导思想，表达着人们的希冀和追求。

“民舞集成”还记录了大量如“春牛图”、“高跷”、“竹马”、“旱船”等民间舞蹈节目，它们表现的内容都与农事活动有着紧密的关联，从各个方面反映了历代统治者和普通百姓“民以食为天，农为立国之本”的思想。

三、民族历史的生动折射

我国每个民族从它形成、发展直到今天，都经历了漫长的历史过程。这些历史是他们用苦难、奋争和成功谱写的。当我们要对整个中华民族进行系统研究时，就会发现，除了有史记载之外，还有很多需要发掘、探索的空白。数千年的阶级社会和民族歧视，使一些少数民族无法用文字来记录、传承他们的过去。因此，口传身授成了他们原始的但却有效的手段。在“民舞集成”中，记录了大量显示少数民族发展历史的内容。这些内容以歌唱、舞具、服饰、

动作等方式，向世人诉说着他们的斗争和生活。

居住在贵州省的苗族同胞中流传久远的芦笙舞蹈——大迁徙舞，用“告别故土”、“行路难”、“追忆与欢乐”三大段落，诉说着他们痛别故乡，艰难地长途跋涉，经历了数不尽的磨难，最后定剧在贵州威宁一带的历史。表演者通过手持芦笙舞蹈、演唱古歌，表达了民族生存变迁曲折的经历。整个舞蹈从被迫迁徙时慷慨悲怆、抑郁沉闷的气氛开始，逐渐转变成敏捷雀跃、热烈欢快的喜悦情绪，形象地再现了他们祖先在生存变迁中曲折复杂的史实。

广东省连山、乳源县瑶族人民中流传的“小长鼓舞”，其舞蹈动作中的“雪花盖顶”、“飘摇（洋）过海”等，生动地表现了他们由湖南辗转南迁的历程。尤其是“小长鼓舞”中直接模拟生产过程的二十四个建房的劳动动作，从选址、砍木、锯木、立柱、拉梁、安门到立神位，形象逼真，生活气息浓郁，从一个侧面反映出他们的祖先频繁迁徙、不断盖屋的历史。

流传在湖南西部土家族群众中的“大摆手舞”，是在土家族特有的民族节目“调年”活动中，为祭祀土家族人民的祖先——“八部大王”而进行的。舞蹈之前的仪式歌曲先赞颂他们的祖先八部大王，接着娓娓唱出土家族的历史。然后，由“排甲起驾”、“闯驾进堂”、“纪念八部”、“兄妹成亲”、“迁徙定居”、“建设家园”、“自卫抗敌”、“关驾扫堂”共八个部分组成的“大摆手舞”，就在铿锵的锣鼓声中翩翩起舞了。“大摆手舞”的歌与舞相辅相成。在三天三夜持续活动中，人们如醉如痴，用倾诉心声的歌和形象生动的舞，表达了土家族人民世代相传的民族史诗。

四、底蕴丰厚的传统习俗

各民族的传统习俗是在其不断演进的过程中逐步形成的。它是维系本民族团结、生存、发展的重要手段，也是各个民族哲学观、道德观、人生观的集中体现。在我国各民族中传承的习俗，内容广博，形式迥异，可谓“气象万千”。这些习俗包括了人们从出生到丁，嫁娶繁衍，患病老死，到衣食住行，几乎涵盖了人生旅途的全

过程。在“民舞集成”里，大量记录着的各族人民历史悠久的传统习俗歌舞，为人们进行有关的研究工作提供了生动翔实的资料。

傩舞，在我国广为流传。它源起于古代的巫术活动，目的是为人们驱鬼逐疫，招祥纳吉。傩事活动历史悠久。《礼记·月令》记：“命国难（舞傩），九门磔攘，以毕春气。”《周礼·夏官》说：“方相氏，掌蒙熊皮、黄金四目、玄衣朱裳、执戈扬盾，百隶而时傩以索室驱疫。”古代宫廷的“大傩”、“国傩”乃至民间的“乡人傩”已绵延数千年，直到21世纪的今天，在我国广大地区，尤其在农村仍长盛不衰。根据“民舞集成”的调查表和代表性选题进行统计，傩舞活动最为集中且具代表性的有江西、安徽、贵州、广东、广西等省区，其中江西的傩舞又以其流传分布最广、节目内容最为丰富而闻名于世。这些傩舞的节目涉及到很多方面。如江西抚州、婺源等地流传的傩舞中，有表现崇拜神灵、祖先的《开山》、《纸钱》、《雷公》，祈求吉祥平安的《财神》、《魁星》、《关索》，讲述历史人物故事的《舞花》、《孟姜女送寒衣》等等。这些节目的风格古朴遒劲、肃穆庄严，动作雄浑粗犷、矫健利索。虽在正式表演之前仍按照严格的戒律进行“开傩”仪式，但在实际的表演活动中，已呈现出明显的世俗化倾向。表演的内容和风格更富于故事性和娱乐性，使演出场地的气氛轻松活泼，观众的心态也从原来对傩舞有一种神秘感转变为观赏表演。但不能忽视的是，群众对傩舞活动的需求仍未脱离求吉纳福的深层意识，古俗遗风的影响至今犹存。

跳花，又有跳场、跳月等多种称谓，是广泛流传于贵州苗族同胞中的传统习俗活动，也是苗族男女青年交流感情、增进了解、谈情说爱的一种方式。民间有“苗族不跳花，儿女难成家”、“苗族不跳花，稻谷不扬花”的说法。清康熙文人田端之在其《黔南竹枝词》中，对跳花、跳月的盛况描述道：“花树跳花花一束，月场跳月月三更；浓装只爱悬珠好，雾蚌争如绘蜡精。”贵州巡抚爱必达撰的《黔南识略》中录有“花苗……孟春合男女于野，谓之跳月。择平壤为月场，植冬青树一束于地上，缀以野花，名曰花树。男女皆艳服，吹笙踏歌跳舞，绕树三匝曰跳花。跳毕，女视所欢，或巾或带与相易，谓之换带。然后通媒妁，议聘资，以妍媸为盈缩”。以上记载说

明，苗族的跳花习俗由来已久，至今仍是他们生活中的一件大事。每逢农历正月、二月间至春耕前，人们盛装打扮，前往选定的跳花场地，往往一跳就是三天。在这期间，大多是吹笙跳舞，谈情说爱，选择意中人。跳花活动结束后，春耕将至，如果还有人迷恋于此，将受到人们的鄙视。

“桃弓柳箭”是流传在湖北省江陵的一种道教舞蹈。这种舞蹈活动的时间很特殊，必须在主人新屋盖好、准备迁入之前，由道士选定吉日进行表演，同时安“家神”。表演中，道士手持“桃弓柳箭”，边舞边唱《桃弓柳箭射兇神》，依次将箭射向东、南、西、北、中五方，意在射杀五方妖魔，祈求五方神灵保佑新屋主人兴旺发达、吉祥平安。活动结束后，主人才能放心地搬入新居。

在我国广大地区，都有用桃、柳树的枝条驱除凶神恶鬼的习俗。这是受神鬼信仰的影响产生的行为方式。而人为的宗教——道教产生之后，充分利用和吸收民间的各种神鬼信仰，并将这些杂乱的、形形色色的信仰习俗逐渐系统规范并加以诠释，树立自己的权威性，使道教的方术活动与民间的神鬼信仰习俗紧密地联系在一起，促使民间驱凶镇恶、求吉纳福的习俗长盛不衰。

铜鼓舞，广泛流传在我国南方的苗、瑶、壮、水等少数民族之中，是一种历史久远、内涵极为丰富的舞蹈。《旧唐书·南蛮列传》在谈到乐谢蛮宴聚时，就有“击铜鼓，吹大角，歌舞以为乐”的记载。宋人朱辅在《溪蛮丛笑》中道：“击铜鼓，歌舞饮酒，穷昼夜以为乐。”清陈鼎所著《滇黔土司婚礼记》有更为生动的描述：“用乐器兼苗中铜鼓，……奏苗女乐，数十小婢，衣绯，击诸葛铜鼓震天，盘环舞于庭中。……舞蹈击铜鼓。”一些民族把铜鼓作为神物供奉或珍藏，铜鼓在他们的心目中有着崇高的地位。贵州的苗族曾长期留存“以鼓结社”的传统，他们立鼓为长官，以团结村寨。而水族则把铜鼓视为权势和财富的象征，失去铜鼓意味着失去财产、幸福和欢乐。同时，铜鼓是他们降魔除恶、逢凶化吉的圣物。正因为如此，铜鼓舞必在他们民族重大的活动中（如节庆、祭典、婚嫁以及丧葬）出现，以表达他们内心的情感和对美好愿望的希冀。

每个民族跳铜舞时，都围鼓成圈而舞。舞蹈动作粗犷简洁，风

格古朴无华。虽然在不同的舞蹈场合舞者的情绪有较大的变化，但是以鼓寄情，在鼓场和舞蹈中表达他们深邃的民族传统底蕴，才是他们潜在意识的真正体现。

蚂蚱（青蛙）舞，是在广西壮族最隆重和传统节日“蚂蚱节”中，由群众戴着面具表演的一种古老的舞蹈。壮族是以农耕为主的民族，他们发现青蛙鸣叫和雨水、丰收关系密切，认为青蛙与天上的“雷王”有着一种神秘的联系。因此，崇拜、祭祀青蛙神，祈求丰收就成了表演蚂蚱舞的核心内容。表演蚂蚱舞的舞者裸体文身，动作沉稳古拙，模拟性很强，具有原始舞蹈的特征。蚂蚱舞中有两位男扮女装的击鼓者，在舞蹈进行到“敬蚂蚱”的段落时，戴山神和水神面具的舞者连续向“妇女”（击鼓者）抱拳礼拜，表现对蚂蚱神的虔诚敬奉。人们将心目中的蚂蚱神喻为女生，渗透出远古母系氏族社会的遗存。同时，表演崇拜蚂蚱这种动物的舞蹈，本身就折射人类古老的“万物有灵”思想，反映了早期的动物崇拜意识。

跳丧，俗称“打丧鼓”，广泛流传在湖北省清江流域的土家族聚居区。是土家族在丧葬活动时表演和自娱的特殊歌舞形式，也是他们“欢欢喜喜办丧事，热热闹闹陪亡人”的传统悼念习俗。这种习俗的历史沿革很久，唐樊绰撰《蛮书》中说：“初丧，击鼓以道哀，其歌必号，其众必跳。”清康熙三十六年版《宜都县志·风土志·丧仪》的记载更为翔实：“宜俗，父母终……丧期先一日晚，孝家备酒，请族亲权邻伴夜，酒毕，勿论诸人，皆绕棺而跳，一人击鼓，众则随口作歌，彼此相潮，各曰跳丧。好事者，闻其声，虽不请亦来，风雨亦所不避。”跳丧既是土家族人民奇特的悼念亡人的习俗，又是相互间表达友谊、联络感情的方式。当地俗语“半夜听见丧鼓响，不知南方和北方，你是南方我也去，你是北方我也行”、“人死众家丧，一打丧鼓二帮忙。”同时乡俗规定女人不能跳丧，“男子跳丧，越跳越旺；女子跳丧，家破人亡”。这些约定俗成的民族习俗，一直在深深地影响着土家族群众，成了他们代代传承的“法规”。

跳丧的舞蹈动作极为丰富，清江流域各县跳丧的风格流派很多，但总体的体态特征都表现在“含胸、拔背、屈膝”上，动律呈现出“颤、摆、摇、晃、悠”的突出韵味。这些特征与他们围棺而舞的场

合，以及为悼念亡人而舞的情态非常融洽。

跳丧中，以掌鼓师为领唱、众人合唱的“丧鼓歌”，更显现出它那独具风韵的迷人魅力。他们演唱的曲调时而高亢激越，时而委婉悲切。那种错落有致、若即若离的旋律，刺激得跳丧场上的舞者、观者的情绪跌宕起伏，悲喜交融。跳丧的歌词均是鼓师即兴编唱，鼓师大都是才思敏捷、应变能力极强之辈。他们演唱的歌词内容丰富，朴实亲切，贴近生活，抒情与诙谐贯穿始终，牢固地把握着跳丧场中的气氛，唱得舞者欲罢不能，听者如醉如痴，土家族人民这种极为少见的丧俗，有着浓厚的古代巴人遗风，也充分地体现出他们认为的“人始于无而最终归于无”的旷达的人生宇宙观，以及浪漫豁达的民族性格特征。

五、艺术实践的资料宝库

“民舞集成”在整个普查、收集和编纂的过程中，特别注重与强调的原则是保留民族民间舞蹈的原貌。通过这种“原貌”，使我们看到了可贵的舞蹈“原生态”，看到了它在民间生成与发展的历史与现状。正是这些摒弃了人为痕迹记录下来的民族民间舞蹈，为我国舞蹈的研究、创作、教学与表演奉献出珍贵丰富的第一手资料。

在我国各地区各民族中流传的种类浩繁、风格各异的民族民间舞蹈的动作与套路，是广大民间艺人历代相传，并凝聚着他们的智慧与心血的结晶。“民舞集成”中的“动作说明”，在记录中特别突出了舞蹈动作最为关键的动律和形态特征。正是这些动律和形态的韵味，造就出东方人体艺术特殊的魅力，同时展示了民族民间舞蹈由于流传地区与民族的不同，在风格形态上极为丰富的个性与共性特征。

对民族民间舞蹈动作的形态、动律进行深入的分析研究，就会发现在动作中所蕴涵的各族群众的审美观念，以及他们对社会生活的朴素理解。同时，也可以看出历史因素和地理环境对舞蹈动作风格的形成所起到的重要影响。

这些舞蹈动作的鲜活动态，是与产生它的社会生活紧密联系在

一起的。它内蕴着对生命与生活的诠释,以及它所散发着的浓郁迷人的乡土芬芳,是舞蹈创作与表演、教学最为珍贵的素材,也为舞蹈创作与表演的民族化和风格多样化提供了广阔的思路与启示。

在“民舞集成”的舞蹈介绍中,还详尽地介绍了每个舞蹈表演时运用的服饰、道具,以及这些服饰道具的材料质地、涂绘色彩、形制规格和制作方法。这部分资料内容之丰富,造型之奇特,结构之精巧,犹如一个规模浩大的博览会。这些难得的、极富象征意义的资料,形象地体现了历代劳动人民的聪明才智,在一定范围上反映了他们的审美标准与思想内涵,为我们能准确地体现民族民间舞蹈的风采,为美学、民族学、考古学、工艺美术的研究与实践,提供了真实具体的依据。

我国历代艺人在自己的艺术实践与总结中,不断传承着他们优秀的艺术精华,同时也把人们对生活的理解、对宇宙的认识,以及对理想的追求留给了后人。在“民舞集成”的“常用队形图案”一栏中,就记录了历代艺人积累下来的大量极有研究价值的队形图案资料。这些队形图案取材广泛,内涵丰富。有反映宇宙认识观的“天地牌”、“七星斗”、“八卦连环”、“阴阳太极”等;有体现古代排兵布阵的“一字长蛇”、“炮打临清”、“十面埋伏”、“力杀四门”等;有模拟自然物象和生活情景的“双燕戏水”、“四马蜚蹄”、“双编篱笆”、“三鱼对头”等;还有表达人民美好愿望与追求的“双凤朝阳”、“鲤鱼跳龙门”、“鸳鸯戏水”、“九龙盘鼎”等等。这些形态万千、结构复杂的队形图案,不仅有着很高的艺术价值,同时也体现出它那非同一般的研究价值。

“民舞集成”作为一部全面翔实地介绍我国民族民间舞蹈历史与现状的鸿篇巨著,在其进行收集与整理的过程中,由于它所包含的丰富内容远远超出了民族民间舞蹈的范畴,所以早已被世人注目,并且越来越显示出它的学术研究的价值和艺术实践的巨大作用。在新的世纪里,在我国大步迈向世界的背景下,在我国传统文化与外来文化的撞击、交流的大潮中,它必将迸发出中华民族优秀传统文化艺术深邃的内涵和旺盛的生命力,在世界文化艺术宝库中闪烁着独特而迷人的风采。

《中国戏曲志》的学术价值及对 戏曲学科建设的意义

刘文峰

国家艺术科学重点研究项目《中国戏曲志》30卷巨著已于国庆50周年前夕全部出版，中华民族戏剧文化的悠久历史、深厚遗产以及新中国成立以来戏曲在推陈出新方面所取得的辉煌成果，以我国特有的“志书”形式展现出来。这是中华民族在步入21世纪时向世界文化宝库献上的一份厚礼！

在中国浩如烟海的史籍中，除有一些文人的戏曲作品流传下来之外，有关它的表演、声腔、美术、机构、演员等在正史中几乎没有记载。在地方史志和一些文人的笔记中有一星半点记叙，也常常是作为批判和否定的东西。辛亥革命后，有少数学者开始重视和研究它，但多局限在作家、作品和音韵上。新中国成立后，虽然编撰了《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》这样开创性的著作，但在近现代戏曲史的研究上还很薄弱，古代戏曲史上也还有不少悬而未决的问题没有完全解决。究其原因，一是缺乏资料，二是缺乏理论人才。编纂出版《中国戏曲志》，一个直接的目的就是要解决这两个问题，使戏曲研究在深度和广度上有一个大的突破，从而建立起完整的戏曲学体系。

《中国戏曲志》主编张庚先生把戏曲研究分为四个层次，即资料汇编、志、史、论。资料是编纂志书的基础，志书是写史和论的基础。他认为没有资料汇编和志书做基础，是不会有权威性的史和论的。因此，《中国戏曲志》在整个编纂过程中，把资料的收集放在了首位，每一卷都花费了大量的时间、人力和财力。如上海卷、天津

卷、北京卷就将1982年以前本地出版的所有的报刊都查阅了一遍。有的地方因编纂人员少，忙不过来，发动小学的老师抄录古戏台上的舞台提笔（如山西晋东南地区），用这种办法收集到清代至民国年间戏班写在古戏台上的题词2000多条，为编纂《中国戏曲志·山西卷》提供了重要资料。甘肃卷在敦煌遗书中发现的晚唐乡贡进士王敷撰《茶酒论》，以拟人化的手法，通过“茶”、“酒”、“水”三个角色的争辩，表明茶、酒对人的利弊，很有戏剧性，对研究唐代的参军戏很有参考价值。安徽卷发现《目连救母》传奇的木刻版及作者郑之珍的墓、家谱，弄清了郑之珍的生卒年，为研究目连戏提供了珍贵文物史料。西藏卷、青海卷、甘肃卷发掘翻译收入戏曲志的八大传统藏戏剧本，为国内外学者研究藏戏提供了第一手资料。湖北卷发现了清道光年间在北京演出的汉剧演员米喜子的家谱及他所用过戏神雕像，还有早期京剧著名演员余三胜的家谱、塑像，都为研究京剧的形成提供了重要物证。河南卷收集的清代戏曲家吕公溥于清乾隆四十六年（1781）根据《梦中缘》传奇改编的梆子戏剧本《弥勒笑》，甘肃卷收集的乾隆五十三年（1788）梆子戏抄本《火烧新野》为研究梆子戏的形成提供了宝贵资料；安徽卷在霍邱县发现的第二次国内革命战争时期红军文艺宣传队演唱的倒七戏（现称庐剧）剧本《红军小辞店》，为我们研究苏区的戏曲提供了宝贵史料。特别值得一提的是，山西卷在戏曲文物普查中在晋南、晋东南、晋西发现了10座金元时期的舞台和26处金元戏台遗址，在宋元墓葬中发掘出大量戏曲雕塑、壁画，记载乐户演出院本杂剧、队戏的《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》明万历二年（1574）抄本，清嘉庆七年（1802）至民国三年（1914）队戏《鸿门宴》、《汜水关》等14种抄本。宋杂剧和金院本，只是在宋人周密的《武林旧事》卷十《官本杂剧段数》和《南村辍耕录》卷二十五《院本名目》中有演出名目的记载，人们对它们的感性认识是从故宫博物院所藏宋人作杂剧《眼药酸》和另一幅杂剧图及山西、河南出土的宋、金墓葬中的杂剧砖雕、壁画中得到的，有关它们的剧本文学、唱腔、表演等都不得而知。山西院本杂剧、赛戏演出形式的发掘，反映了宋元戏曲的原始风貌，不仅改变了山西在元杂剧衰落后到明末清初梆子戏

兴起这一段时期戏曲空白的说法，而且对我们了解和认识宋金时期的戏曲，提供了极为宝贵的资料。各地在编纂《中国戏曲志》过程中共收集到3亿多字的文字资料，其中整理编辑出版的各种资料汇编有3000多万字；收集到图片资料4万多张，戏曲文物2139件，戏曲录音资料6700小时，录像资料966小时。《中国戏曲志》正是在这雄厚的基础上编纂而成的。

中国是一个多民族的国家，除汉族戏曲外，许多少数民族也有自己的戏曲。同一个民族，因地域和语音的不同，所吸收的艺术成分不同等原因，又形成各种不同声腔、不同表演特色的剧种，这是中国戏曲的一大特点。那么，除汉族外，其他民族有没有一个民族有两个或两个以上戏曲剧种的呢？过去由于我们对少数民族戏曲缺乏深入的调查研究，认为除汉族外，其他少数民族的戏曲是单一的。在编纂《戏曲志》的过程中，不仅对汉族地区的戏曲剧种进行了核实，而且对少数民族地区的戏曲进行了深入的普查，并专门召开了少数民族戏曲编纂工作会议，组织有关专家学者探讨，发现在少数民族地区亦存在着一个民族在不同地区、不同语音方言区有多个戏曲剧种。如在藏族聚居区，西藏有白面具戏、蓝面具戏、昌都戏、德格戏、门巴戏；四川有安多藏戏、康巴藏戏、嘉戎藏戏；甘肃有南木特戏；青海有黄南藏戏。这些藏戏剧种不仅语言不同，而且所唱声腔亦不同，表演特色也有很大的区别，但在过去一概统称为藏戏，显然是不科学的。

戏曲是中华民族创造的一种具有独特民族风格的戏剧文化，各地、各民族的戏曲既有中华民族戏曲的共同特征，又有鲜明的本地、本民族的风格。如何鉴定一个剧种，我们没有按汉族戏曲的一种或两三种模式去套，而是以“歌舞演故事”这一戏曲最基本的特征让当地和本民族的戏剧工作者去研究，只要当地群众认可，就可以作为戏曲剧种在《戏曲志》中记述。为了在《中国戏曲志》中弄清各个地方戏曲剧种的来龙去脉，《中国戏曲志》编辑部曾与有关戏曲研究部门多次联合召开过学术讨论会，集中各地的戏曲专家学者分类探讨各个剧种的起源与形成，乃至各个剧种之间的相互关系，推动了剧种史的深入研究。按《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》的统计，

全国的戏曲剧种有317个。在编纂《戏曲志》过程中，新发现了不少在民间业余演出、鲜为人知的稀有剧种，也合并了一些流行于不同地区的同一剧种。经核实，《中国戏曲志》共收录了394个戏曲剧种，这个数字是比较准确的。

中国戏曲是中华民族艺术化了的文明史，历朝历代的政治、历史、经济、宗教、道德、文化等都在戏曲中有程度不同的反映。在编纂《戏曲志》所进行的戏曲普查中，先后在江西、安徽、贵州、广西、湖南、湖北、山西等地发现了与宗教仪式密切相关、戴面具表演的傩戏、地戏、赛戏等。这些发现，引起国内外研究宗教文化的专家学者的关注。中外学者纷纷来中国考察，曾在湖南、山西、广西等地召开过数次学术讨论会，推动了宗教戏剧文化的研究。

《中国戏曲志》编纂工作还推动了戏曲音乐学、戏曲表演学、戏曲文物学、戏曲民俗学、戏曲经济学等分支学科的建立和发展，并为戏曲理论研究培养了不少人才。各省的艺术研究所，大部分是在编纂《中国戏曲志》以及其他文艺集成志书的过程中建立起来的。老的专家在编纂工作中发挥了余热，中年学者起到了骨干作用，青年学子增长了才干。据《中国戏曲志》编辑部不完全统计，各省在编纂《中国戏曲志》过程中，除完成国家项目外，许多省、市、自治区还编辑出版了地市、县卷《戏曲志》、《剧种志》，如陕西省编纂出版的十卷本《陕西省戏曲志丛书》，湖南省编辑出版的5卷本《湖南剧种志丛书》，河南地市、县都编纂出版了戏曲志，总数达100多卷，此外还编辑出版了《豫剧艺术总汇》、《豫剧百科辞典》等。除集体成果外，许多专家、学者通过编纂戏曲志积累了资料，撰写出专著，填补了戏曲研究中的一些空白。在编纂出版《中国戏曲志》的推动下，中国戏曲史论研究蓬勃发展，取得了前所未有的成就。

我们在完成历史赋予的光荣任务

——回顾《中国戏曲志·福建卷》

的编纂出版历程

林庆熙

—

1983年3月，全国文学、外国文学、艺术规划会议在广西桂林召开。会上，中国社会科学院根据《中共中央关于转发〈全国哲学社会科学规划座谈会纪要〉的通知》精神和要求，确定艺术学科中编纂《中国戏曲志》列入国家“六五”跨“七五”计划的重要项目之一，并明确由文化部、国家民族事务委员会、中国戏曲家协会共同主持、由中国艺术研究院副院长、中国戏剧家协会副主席张庚任《中国戏曲志》编辑委员会主编，具体领导开展编纂《中国戏曲志》的工作。

编纂《中国戏曲志》，是我国亘古未有的创举，也是我国戏曲历史上空前的大事。在中国历史上，著史修志，代代皆有，唯独戏曲，未见专志。盛世修志，只有建国后在中国共产党领导下，中国戏曲事业才得到蓬勃发展，尤其是十一届三中全会后，在邓小平理论指引下，确立了改革开放、发展经济的方针政策，社会主义经济建设蒸蒸日上，人民生活水平逐步提高，中国戏曲事业更是日趋繁荣，这就给兴修戏曲志提供了大好机遇。因此，到了20世纪80年代初，党和国家提出了编纂《中国戏曲志》的计划任务。这是党和国家对戏曲艺术事业的重视，也是我国社会主义经济建设和社会主义精神文明建设的要求和需要。

我国戏曲历史悠久，剧种繁多，遗产丰富。它是我国各族人民共同创造、深受广大群众喜闻乐见的民族艺术，历来对人民群众的精神生活，产生广泛而深远的影响，在国内外享有很高的声誉。建国以来，在中国共产党领导下，我国进行了社会主义改造和现代化经济建设，戏曲艺术也坚定不移地贯彻执行“百花齐放、百家争鸣”和“推陈出新”的方针，坚持不懈地以爱国主义、社会主义的思想教育人民，以加强社会主义精神文明建设。为了总结历史和适应新时期社会主义建设的需要，采用志书的方式，比较系统全面地记录、整理各地戏曲的发展历史，尤其是建国后在党的领导下，各地戏曲进行改革和推陈出新的成就，正可以集中反映建国以来戏曲创作、演出、理论研究的成果，使之成为具有科学性、知识性、资料性的戏曲文献。这是艺术科学研究的新事物，也是千秋万代、功德无量的大事，它对繁荣发展社会主义戏曲，必将产生积极、深远的影响。

编纂《中国戏曲志》是一项新生事物，过去没有做过，现在也没有现成的经验，只有加强学习，摸索经验，所谓“摸石头过河”，在学中干，干中学，一点一滴地摸索，不断地在实践中总结经验。也只有这样，不仅要编纂出鸿篇巨著《中国戏曲志》，而且也要培养人才，要带出一支既经受实践锻炼，又具有丰富戏曲知识和较高理论水平的戏曲研究队伍。因此，编纂《中国戏曲志》又是一个具有战略意义的伟大工程。它不仅能出成果，而且能推动和促进戏曲人才的发现、培养、造就，有利于我国戏曲研究队伍的建设。正如文化部原副部长周巍峙说的，编纂《中国戏曲志》将为我国戏曲发展奠定稳固的基础。它是一项艰巨而伟大的工程，它将在我们这一代手里完成！

《中国戏曲志》是一部大型的戏曲丛书，它是按全国省、市、自治区的行政区划（台湾省和香港、澳门特别行政区另行规划）编纂的地方卷，要求在“六五”到“七五”计划期间完成编纂出版。根据《中国戏曲志》编委会计划，并经全国文学、外国文学、艺术规划小组批准，要求福建省（同时还有湖南省、天津市）作为先行卷先走一步，于“六五”计划期间完成编纂地方卷的任务，拿出成果。据此，《中国戏曲志·福建卷》于1983年3月，在桂林会议上通过

签订议定书，正式列入“六五”计划的重点科研项目。这是福建戏曲界的光荣，是党和国家对福建戏曲界的信任，是历史赋予我们的光荣任务。

桂林会议后，中共福建省委宣传部立即召开会议贯彻，并成立由省文化局（后改文化厅）、省民委、省剧协领导组成的《中国戏曲志·福建卷》编辑委员会，同时决定以福建省戏曲研究所（后改福建省艺术研究所）为主，组织队伍，建立《中国戏曲志·福建卷》编辑部，具体组织开展戏曲志的编纂工作。

在省文化厅、省民委、省剧协的领导下，福建卷编委会、编辑部得到各地文化部门的支持，共同努力，克服了困难，很快制订出切合实际的《福建卷编纂提纲》，落实了编纂任务，并在具体实践中，不断地发现人才，健全了编纂机构，增强了编纂队伍。还多次培训骨干，举办各种形式的学习班和读书会，选派编纂人员进京参加培训班学习。为保证撰稿质量，决定组织试写各类型的代表性条目，分发各地，推动全面撰写，并严格审稿，由省、地、县分别把关，实行“三审”制度。至1985年10月，福建卷编辑部和各地市编辑部一道，对《福建卷编纂提纲》先后进行5次修改；举办各种声腔剧种的学术讨论会6次；召开专业撰稿、审稿会议3次；落实编纂条目1000多件，基本完成福建卷初稿的编纂任务，并经福建卷编委扩大会议三审定稿。同年12月，《中国戏曲志》编委会、编辑部邀请特约编审员和有关省卷编辑部代表，在漳州召开《中国戏曲志·福建卷》初稿编审会议，对福建卷初稿进行编审。根据会上编审意见，福建卷又经过反复修改和增删，于1987年4月总纂成书，并由印刷厂排印。《中国戏曲志·福建卷》排印本分上下2册，同年5月报送《中国戏曲志》编委会、编辑部复审。同年10月，根据复审意见，对《福建卷》全书做了修正和补充，于1989年10月始经《中国戏曲志》编委会、编辑部终审定稿，交付文化艺术出版社安排出版。

《中国戏曲志·福建卷》全书开设条目995条，彩页16码，随文描图400多幅，字数约100万字。此外，在编纂《福建卷》过程中，曾收集各部类原始资料800多件，经重抄拟编《中国戏曲志·

福建卷资料汇编》，计100多万字。全省各地市编辑部在完成《福建卷》撰稿任务后，还分别编辑刊印《闽剧志》2集36万字，《闽西戏剧史资料》10集计60万字，还有《闽西戏曲志》初稿、《三明市戏剧志》初稿、《仙游县戏曲志》2册等。其他如泉州、漳州、莆田、厦门、南平、宁德等地方编辑部，亦先后编纂戏曲志或剧种志等多种初稿。

二

回顾《中国戏曲志·福建卷》编纂出版的历程，我们感受很深。由于《福建卷》是编纂《中国戏曲志》的先行卷，在全国要先走一步，因无先例可循，又无经验可效，全靠“摸石头过河”，难免遇到许多困难，甚至走了不少弯路。其中有主观的原因，也有客观条件的限制。因此，在完成编纂《福建卷》之后，我们获得了成就，取得了经验，尝到了甜头，大家无比激动、高兴。

1983年初，为编纂《中国戏曲志·福建卷》的任务，我们曾经犹豫过，当时曾考虑是否接受，是否具备条件，后来经过学习讨论，认真分析主客观条件，认为我省编纂戏曲志还是有一定基础和条件的。首先，对《福建卷》作为编纂《中国戏曲志》的先行卷，并列入国家“六五”计划建设的重点科研项目，感到无比高兴和鼓舞。特别是省文化局（后改文化厅）领导，当时对编纂《福建卷》极为重视和支持，并动员省戏曲研究所（后改省艺术研究所）组织力量，投入编纂戏曲志的工作，并许诺从行政上给予大力支持，表示要人给人，要钱给钱。这就为编纂《福建卷》提供了精神和物质基础。其次，是建国后，我省戏曲研究部门就重视收集整理戏曲艺术资料，并积累不少创作和研究成果。自20世纪50年代，在党的领导和“双百”方针指引下，省文化部门领导就组织大批戏曲工作者，除了整理、改编、创作上演大批传统剧目、历史剧目和现代剧目外，还深入民间挖掘、收集传统剧目古抄本16500多本，并先后整理编印各种传统剧目选集、专著、剧种介绍等30多册。20世纪60年代，省戏曲研究所成立后，曾多次组织研究队伍，深入剧团开展剧种历

史调查,并编写了莆仙戏、梨园戏、竹马戏、词明戏、闽西汉剧等剧种的调查报告和资料约200多万字,同时还收集编印《福建戏曲历史资料》10集。十一届三中全会后,我省的戏曲学术研究更为活跃,曾多次举行剧种历史学术研讨会,曾内部出版《福建戏曲剧种》、编注出版《福建戏史录》及其他大批有关的福建戏曲史料,这就为编纂《福建卷》提供了有利条件。其三,通过多年的戏曲创作和研究实践,我省已拥有一支专业与业余相结合的戏曲研究队伍。虽然人数不多,但有不少是建国初就参加戏曲编、导、舞台艺术和理论研究的专业人员,也有一批是受过高等院校专业培育的研究人员,他们在艺术实践中都有了不少成果和经验。虽然为编纂《福建卷》提供了组织力量,但对照其他省市条件,我们又深感条件不够具备。尤其是“文革”前收集、编印的许多有价值的古抄本和研究专集,以及各个剧种的传统剧目和历史文物资料,在“文革”浩劫中破坏和流失很多。许多身怀绝技和保存珍贵资料的戏曲艺术家、学者、老艺人,被迫害致病或死亡,他们身上的艺术瑰宝和经验,已来不及抢救、记录整理;幸存的艺术资料也不完整、不平衡,有的剧种多些,有的剧种却较少,而且缺乏系统性。从研究队伍看,具有专业知识和理论的研究人员不多,而且对史志知识比较欠缺,编辑力量比较薄弱,“行当”也不齐全。从工作条件看,必要的工具书和参考书有很多欠缺,音响、影像设备当时是空白,住房和办公场所当时较紧张。这些情况和问题,给编纂《福建卷》带来一定的困难。后来通过领导动员,大家认真分析讨论,认为只要领导重视,上下齐心协力,有利条件可以得到充分发挥,不利条件可以改善和创造。于是大家统一了认识,增强了信心和决心,愉快地接受了任务,并在桂林会议上签订了编纂《福建卷》议定书。

综观《中国戏曲志·福建卷》编纂出版的整个历程,我们是这样走过来的。

(一) 健全编纂机构,组织编纂队伍

在福建省文化厅、省民委、省剧协的直接领导下,为了具体组织开展编纂《福建卷》的工作,经协商决定,成立《中国戏曲志·福建卷》编辑委员会,编委会设正副主编,并聘请省文化厅、省民

委、省剧协的领导及省戏曲研究所、各地市文化局的负责人，还有《福建卷》的主要编审、福建学术界和高等院校的学者、教授等36人任编委。同时设立《中国戏曲志·福建卷》编辑部，具体负责《福建卷》的计划、组稿、审稿和编纂任务。编辑部设正副主任，内设剧种、剧目、音乐、表演、舞台艺术、文献等6个编辑组，具体负责各部类条目的组稿、审稿和改稿任务。还设一个秘书组，协助处理编辑部的行政事务和通联工作。编辑部成员多来自省戏曲研究所里各研究室的研究人员，同时还从省京剧团、省歌舞剧院、福州市闽剧学校、福州市闽剧团及各地市文化部门借用一部分人员（最多时有20多人）。《福建卷》编辑部成立后，各地市文化局也相继建立戏曲志编辑部。在各地市文化局领导的重视和支持下，多从文化行政、剧目创作室、群众艺术馆、文化馆、剧团、艺术学校等单位，抽调一批具有戏曲知识理论和研究水平的干部、编导等，参加编辑部的具体工作。地市戏曲志编辑部成立后，各县也陆续成立戏曲志编写组。据统计，省、地市编辑部共10个，有编辑82人，为戏曲志撰稿的有104人；县编写组有50个，为戏曲志撰稿的有158人。其中有一批是具有多年艺术实践的老戏剧家和戏曲研究工作者，他们都担负着大量的撰稿和编审任务，为完成《福建卷》的编纂起了骨干作用，作出了很大贡献。令人高兴的是，其中大批中青年戏曲工作者都热心参加编纂《戏曲志》工作，积极承担撰稿、编审和图片的编辑设计等，为编纂《福建卷》尽了自己的力量，作出了贡献。尤其值得称赞的是，社会上一批爱好戏曲的文人和有一定文化修养的老戏迷，他们也积极为编纂《福建卷》提供资料，并撰写不少条目。以上三方面的力量，通过这次编纂《福建卷》的实践，形成了一支具有较高戏曲知识和理论水平的、由专业与业余戏曲研究者相结合的、老中青戏曲工作者队伍。他们为今后福建戏曲创作和理论研究作出了更大贡献。

（二）结合历史实际，制订编纂提纲

编纂提纲是编纂戏曲志书的总体结构，犹如建设工程施工的蓝图。我们根据《中国戏曲志》编辑部颁发的《中国戏曲志地方卷编纂体例》，结合我省戏曲发展的历史和现状，曾用近一年的时间，采

用自上而下及由下而上相结合的方式，制订《中国戏曲志福建卷编纂提纲》。即先由《福建卷》编辑部编写一个《福建卷编纂提纲草案》，分发给各地市编辑部和县编写组，组织座谈讨论，然后综合各地市、县的讨论意见进行修订。《福建卷》编辑部还组织编辑人员，分别到闽南、闽西、闽东各地进行调查访问，广泛征求对《福建卷编纂提纲草案》的意见，并分别在16个县召开“三老”（老戏改、老艺人、老戏迷）座谈会，据统计，参加座谈的有800多人次。同时还登门拜访几十位老艺人、老文化干部，听取他们对《福建卷编纂提纲草案》的意见。至1984年3月，《福建卷》编辑部根据调查访问的意见，进行讨论修改，然后又经过上下反复征求意见，曾经5次修改定稿。至1984年5月，《福建卷编纂提纲》始经《福建卷》编委扩大会议讨论通过。《福建卷编纂提纲》全文3万多字，开设975个条目，包括图片及随文图表，全书计划110万字。同时，为使各地撰稿者便于了解编纂提纲的内容和要求，《福建卷》编辑部还编印《福建卷编纂提纲说明》，全文1.2万字，并随同《福建卷编纂提纲》定稿本，一并寄发各地市编辑部和县编写组，作为编纂《福建卷》的正式蓝本。

（三）开展戏曲普查，广泛收集资料

建国后，省文化局剧目工作室和省戏曲研究所，虽然收集、积累不少戏曲剧种历史、剧目、音乐、表演等艺术资料，但“文革”一场浩劫，大部分资料被毁，剩下的部分资料也流散各地。1980年省戏曲研究所恢复后，才陆续从文化系统收拢回来，但经清查整理，发现散失很多。为编纂《福建卷》，急需再一次发动群众，进一步开展戏曲普查，广泛征集戏曲文物资料。1983年5月，省文化厅、省民委、省剧协曾联合印制《征集戏曲文史资料启事》数千张，分发全省各地市及县文化系统，并在各城镇乡村广为张贴；同时也在主要报纸杂志刊登广告，收效很大。据统计，各地文化部门先后征集到不少戏曲文物、资料、书刊、照片、戏装、戏具、戏神及传统剧目古抄本等300多件。其中有四平戏牙笏、东山昆笛、南词笙盘架和闽西汉剧戏衣等，还有大腔戏、小腔戏、四平戏的传统剧目古抄本200多本及20世纪30年代出版的《闽剧月刊》等。为了深入调

查了解，进一步收集有关戏曲资料，《福建卷》编辑部曾派人分别到龙岩、三明、建阳、宁德等地市进行调查访问，又收集到大批有关大腔戏、小腔戏、四平戏、梅林戏、江西戏（赣剧）、祁剧（楚南戏）、闽西汉剧、北路戏、平讲戏、三角戏、南词戏、饶平戏、山歌戏等剧种的历史资料、实物和音乐曲谱。在编纂《福建卷》期间，我们还通过各种形式，召开各种类型的调查会、座谈会和家庭访问等 300 多场次，参加的省老艺人、老戏迷、老文化干部等 800 多人次。其中为编纂《福建卷》提供戏曲资料 and 直接撰稿的有 234 人，收集、记录各剧种戏曲资料 300 多件。其中有屏南县龙潭村保存清咸丰、光绪间的四平戏古抄本《白兔记》、《虎扑岭》、《沉香破洞》等 10 多本，有龙岩县万安乡收藏清咸丰、光绪间演出的小腔戏（闽西汉剧）古抄本 90 多本，有永安市青水乡丰田村收藏标明“甲申年（顺治元年）正月”的大腔戏古抄本《白兔记》等。此外，根据各地的调查，还发现不少古戏台、古戏装、古戏神、古乐器等。这些戏曲传统古抄本和戏曲文物资料的发现和收集，对编纂《福建卷》提供了很重要的史料依据。

（四）培训编纂骨干，提高史论水平

建国后，我省戏曲艺术事业虽有较大发展，但戏曲研究队伍相对较为薄弱，尤其是研究戏曲史论的人才更为缺乏。20 世纪 80 年代初，开始接受编纂《福建卷》任务时，我们当时拥有的戏曲研究队伍，多数是从事戏曲创作、导演、舞台艺术和艺人，还有社会上爱好戏曲的业余研究人员，真正从事戏曲理论研究的专业人员为数不多，这与担负编纂国家计划重点科研项目《中国戏曲志·福建卷》的要求差距很大。因此，在省、地市编纂机构和班子确定之后，急需组织编纂人员进行培训和学习，以提高编纂人员的戏曲知识和史论水平。1983 年 7 月，《福建卷》编委会委托《福建卷》编辑部，在福州举办戏曲志编纂人员读书会，集中省、地市编辑部及部分县编写组的编纂人员 70 多人参加学习。会上主要组织大家通读张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》及其他有关著作。《福建卷》编委会还联系福建戏曲的历史和现状，作了关于《中国戏曲和福建戏曲声腔剧种的发展》的中心发言。参加读书会的编纂人员，也联系各

地的剧种历史实际，就莆仙戏、梨园戏、闽剧、高甲戏、潮剧、闽西汉剧、芗剧、平讲戏、南词戏等剧种的历史源流、沿革和音乐唱腔、表演艺术等问题进行探讨。通过学习和交流，与会人员不仅提高了戏曲历史知识，而且也进一步了解了中国戏曲与福建戏曲发展的概况。由于不少人是第一次接触戏曲历史的学习，因此反映收获很大，受益不浅。

为使编纂人员更好地了解本剧种的发展历史，尤其要着重了解本剧种的源流和声腔发展等疑难问题，《福建卷》编辑部于1983年11月至1984年5月，曾先后在福州、泉州、漳州、龙岩等地，分别召开闽剧、高甲戏、芗剧（歌仔戏）、潮剧、乱弹腔系统及四平戏等剧种学术讨论会。这几次会议曾邀请省外专家、学者及本省各地的编纂人员参加，会上分别就各剧种的声腔源流、音乐唱腔、剧目、表演艺术等问题进行了探讨交流，尤其是省外专家、学者的发言和提供的资料，对大家启发很大。讨论会坚持“双百”方针，做到敞开思想，畅所欲言，各抒己见，求同存异，终使许多长期悬而未决的学术性问题，取得较一致的认识。这些学术讨论会，都是我省有史以来的第一次，它对与会人员不仅是一次很好的学习机会，而且也为编纂《福建卷》的顺利开展，创造了良好的条件。

1984年11月，在《福建卷》编纂工作进入编审的关键阶段，为使编纂人员进一步提高编审水平，把好审稿关，《福建卷》编辑部在福州举办戏曲志编审讲习会，组织编纂人员学习《中国大百科全书·戏曲曲艺》和《中国戏曲志编辑手册》，并邀请福建师范大学、省人民出版社、福建省地方志办公室的教授和专家，讲授汉语语法修辞、编辑基本知识、福建地方志和志书的性质特点等有关知识。通过讲习会的学习和讨论，进一步提高了编纂人员的编辑知识和编审水平。

1985年春，为了发展戏曲史论的研究队伍，提高中青年戏曲研究人员的戏曲史论水平，《福建卷》编辑部曾选送8位中青年戏曲研究人员，到北京参加《中国戏曲志》编辑部举办的讲习班，学习中国戏曲史和戏曲志的编纂知识。通过一个月的学习，他们对中国戏曲的历史发展和编纂戏曲志的理论知识都有很大的提高。

（五）明确志书特性，组织条目试写

编纂戏曲志是一项崭新的工作，对如何撰写戏曲志条日志文，普遍缺乏经验。尤其是对戏曲志书的特性，更是不甚了解，往往把戏曲志条目的写法，与辞典、评论、剧种介绍、剧目简介、资料汇编等混同起来。因此，要编纂戏曲志书，必须认清戏曲志书的特性。从1983年9月在长沙召开《中国戏曲志》编纂会议，至1985年12月在漳州召开《中国戏曲志·福建卷》初稿编审会议，我们一直是在不断通过学习和实践，才逐步对戏曲志书的特性有所了解和认识，才逐步明确志体有别于史体和论说体，戏曲志的志文也不同于辞典释文、戏曲评论、剧种介绍、剧目简介和资料汇编。志书重在记实。记实就是对所记的人和事，要客观公允，持之有据。对引用的资料，要经过甄别考证，做到真实可靠。志书切忌推理、议论和主观臆断，否则就必然造成失实，失去志书的价值。因此，掌握志书特性，也是编纂戏曲志书的重要环节。

明确了志书的特性，还要解决撰写方法问题。为此，《福建卷》编辑部在制订全书编纂提纲和说明之后，决定组织编纂人员选定各类型的代表性条目进行试写，以解决如何掌握戏曲志书的特性和撰写条目的难点、方法。我们根据《福建卷编纂提纲》的内容和要求，曾经就剧种、剧目、音乐、科班、班社、剧团、专著、文物、传记等类的条目，先后组织试写60多篇条日志文，经编辑部组织讨论和反复修改后定稿，然后印发各地市编辑部和县编写组所有的撰稿者，组织讨论，提出意见。通过对试写稿座谈讨论，从中发现问题，总结经验，明确志书特性和撰写方法，提高了撰稿水平和质量。这样，不仅对各地的撰稿者是一次很好的学习和提高，而且对各地市编辑部全面开展撰写戏曲志条目，也起到了指导、促进和推动作用。

（六）严格编审制度，保证志书质量

《中国戏曲志》属国家“六五”跨“七五”计划建设的重点科研项目。《福建卷》是《中国戏曲志》的先行卷之一，要求于“六五”计划期间完成编纂任务。为此，对戏曲志书的质量必须严格保证，务必使志书每一个条日志文，都能经得起历史的检验，能够为今人和后人研讨福建戏曲艺术提供翔实、可靠、准确的史料。故编

纂戏曲志时，要求对每一个条目的历史资料，必须甄别考订。对原来研究的结果，也应再次调查，若发现新问题，应重新研究，写出新结论。只有这样，才能保证志书内容的真实性、准确性和科学性。

为了确保《福建卷》的质量，我们自始至终坚持严格审稿的制度，即规定审稿程序，把好志书条目稿件的编审关。我们实行“三审定稿”制度。初审：由各地市编辑部负责对本地市志书条目稿件的审阅和修改补充。要求是：1. 立目及志文内容是否符合编纂提纲要求。2. 撰稿格式是否按编纂提纲撰写。3. 引证资料是否经过核对甄别。4. 志文表述的内容是否真实、准确。5. 作者提出的疑难问题已否解决。经过审改后定稿，签发报送《福建卷》编辑部。二审：由《福建卷》编辑部各编辑组负责编审。根据各地市编辑部签发报送的初审稿件，按不同的部类，分别送交各编辑组编审。要求是：1. 《福建卷编纂提纲》规定的内容有否缺漏。2. 志文表述的内容是否合理、完整，是否再次修改补充。3. 是否与其他部类交叉，重复。前后表述的观点、说法是否一致，有否矛盾问题需要解决。4. 文体是否协调，统一。5. 要注意各部类之间大、中、小条目的合理安排和表述内容繁简、详略的妥善处理。6. 注意图文的配搭和设置。7. 注意分析比较二稿或数稿并存的编选与综合。根据二审的要求，各编辑组针对稿件的不同情况，可做三种处理：一是一般文字上的理顺、修饰与语法、标点符号的订正；二是段落的增删与补充新的资料；三是重新组织材料，改变原来思路进行改写。经二审定稿的稿件，由各编辑组签发报送《福建卷》编委会。三审：由编委会正副主编负责，对编辑部各编辑组报送的二审稿件进行审阅、修订、定稿。要求是：1. 条日志文的内容是否真实、准确、合理。2. 条目的文体是否符合志书体例。3. 段落的安排是否恰当。4. 各部类条目前后的编排、配搭是否合理，必要可以修改或增删。5. 行文是否流畅，语法、修辞、标点是否正确。经正副主编审阅、修改定稿后签发，提交《福建卷》编委扩大会议审定。

为了保证《福建卷》的质量，《福建卷》编辑部还创办内部刊物《求实》，不定期报道编委会、编辑部的活动信息和戏曲志编纂动态，并不断介绍编纂经验，交流撰稿心得，刊登试写稿件，发表评

议意见，选登戏曲史料，探讨不同观点等。从1983年5月至1988年8月，《求实》共编印出版21期，刊发各种稿件380篇，约60万字。刊物发行到各地市编辑部及各县编写组的编纂人员和每一位撰稿者，从而有力地指导和推动了《福建卷》编纂工作的开展，对提高戏曲志书的质量起到了一定的促进作用。

《中国戏曲志·福建卷》从1983年3月开始至1985年12月，基本完成编纂任务，并作为《福建卷》编委会三审定稿，报送《中国戏曲志》编辑部编审。根据编审意见，我们又反复进行修改，直至1989年10月，始经《中国戏曲志》编辑部终审定稿，等待安排出版，前后长达6年半。《福建卷》在省、地市及各县文化部门领导的重视和支持下，虽然完成了编纂任务，但由于编纂戏曲志是一项新的工作，我们既缺乏经验，又无前例可循，因此在工作中也存在不少问题。最主要的问题：一是由于编纂人员的戏曲知识和理论水平不高，对福建戏曲历史和各地剧种的源流、发展及其艺术特点了解不够，因此编纂的条目质量受到一定影响。二是宣传发动工作做得不够，有的地方还不同程度地存在不够重视的现象；有的对编纂戏曲志列入国家计划建设重点科研项目认识不足，认为“编写戏曲志何必那样兴师动众”，还说什么“你们利用业余时间编写就可以了，何必要那么长时间”。有的地方未能保证编纂人员的时间和条件，甚至不予计算工作量，评审职称时不把编纂戏曲志视为成果，因而影响了编纂人员的积极性。三是编纂时间拖得太长，有的编纂人员表现不安心、不耐烦，以致对稿件的反复修改和校勘志书条目时，表现不认真、不细致，造成《福建卷》初稿有不少错讹和失误，甚至出现编印勘误表后还得勘误的错误，在省内外产生不良影响。四是抢救老艺人身上的艺术资料做得不够。在编纂戏曲志过程中，虽然多次组织对老艺人进行调查访问，但不够深入，更缺乏有成效的组织专题，对老艺人进行专访。或运用现代科技手段，对老艺人身上的珍贵资料进行录音、录像，尤其是对那些年老体衰的老艺人，对他们身怀的“绝技”，独特的表演艺术和唱腔等，未及时予以抢救，给福建戏曲艺术的继承发展，造成很大损失。

三

在长达6年多的《福建卷》编纂工作中，通过具体实践和体验，我们有着深切的感想和体会：

（一）各级文化部门领导的重视，是完成编纂《福建卷》的关键

编纂戏曲志是一项史无前例的伟大工程，要完成这项历史空前的科研任务，没有各级文化部门领导的重视和支持是不可能的。1983年春，当编纂《中国戏曲志·福建卷》在桂林会议上签订协议后，福建省文化局（后改文化厅）领导非常重视，在文化工作会议上表示，编纂《福建卷》是我省文化工作的大事，要求各级文化局领导给予重视和支持。当《福建卷》要成立编委会和编辑部时，省文化局领导立即表示：要人给人，要钱给钱！时任省戏曲研究所所长、后调任省文化厅副厅长的柯子铭在兼任《福建卷》编委会主编后，更是全力以赴，具体组织领导《福建卷》的编纂工作。《福建卷》编辑部建立后，对编辑部人员的调配和借用，只要提出要求，都能帮助解决。编纂《福建卷》的工作一上马，就立即需要经费。当时文化经费本来就很紧，但对编纂《福建卷》的经费，省文化厅领导一直给予保证，每年都按预定计划给予批拨。几年来，省文化厅领导都把编纂《福建卷》作为重要工作，列入日常工作议程，每有文化工作会议，都要强调并部署编纂戏曲志的工作。1983年5月，还以省文化厅的名义，联合省民委、省剧协印发《征集戏曲文史资料启事》数千张，张贴全省城乡，以广泛发动群众，为编纂《福建卷》征集了大量戏曲文史资料。同时还行文各地文化局，要支持解决当地编辑部的编纂经费；要进一步在文化系统发动群众，开展戏曲资料普查与征集活动；要各地市戏曲志编辑部认真组织讨论《福建卷编纂提纲》并提出修改意见；要各地市文化局组织力量，认真落实编写戏曲志条目的任务；要各地市戏曲志编辑部抓好编纂进度，把好志书质量关，坚决完成《福建卷》的编纂任务等。由于省文化厅领导的重视，各地市都先后建立戏曲志编辑部，不少县也建立编

写组，各地文化局局长或副局长都亲自参加戏曲志编辑部或编写组的领导，具体负责组织开展戏曲志的编纂工作。如福州市文化局，对编纂戏曲志工作很重视，他们在建立《闽剧志》编委会和编辑部之后，就狠抓调配和充实编纂力量，做到不仅有专职的编纂人员，还调配其他科室人员兼职编辑部工作，甚至还聘任退休人员担任通联工作，专门访问闽剧界的老艺人、老票友、老文人，调查、记录有关闽剧历史资料。龙溪地委、行署的领导，对编纂戏曲志也十分重视，认为编纂戏曲志不仅可以促进地区戏曲事业的发展和繁荣，有利于开创地区社会主义经济建设，而且对社会主义精神文明建设也可作出很大贡献，因此决定借编纂《福建卷》的东风，同时编纂《龙溪戏曲志》。于是，在成立龙溪戏曲志编委会、编辑部时，龙溪地委决定，由地委副书记出面担任编委会主任，由地委统战部部长、行署民政局局长和文化局长任副主任，文化局副局长则担任编辑部主编，艺术科科长任副主编，形成一个强有力的领导班子。他们多次召开工作会议，把编纂戏曲志作为重要任务进行部署、落实、检查。因此，龙溪地区各县文化局领导，对编纂戏曲志都有光荣感、紧迫感和责任感。龙溪地区为了加强戏曲志编辑部工作，曾抽调剧目室、艺校芗剧班的干部、教师和剧团的老编剧、老戏曲工作者参加，同时要求各县建立戏曲志编写组，并配备专职人员负责戏曲志的编写工作。龙岩地区文化局除建立和加强《闽西戏剧志》编委会、编辑部的组织机构外，还聘请闽西汉剧的表演艺术家、老艺人及闽西木偶戏的表演艺术家担任顾问，从而得到各县剧团的支持，有力地推动了戏曲志编纂工作的顺利开展。

（二）以马列主义、毛泽东思想和邓小平理论为指导思想，是确保编纂《福建卷》质量的根本保证

《中国戏曲志·福建卷》是列入国家“六五”计划建设的重点科研项目，要求编纂的志书质量必须达到国家水平。因此，在编纂戏曲志的过程中，从领导到编纂人员，就必须有一个明确的指导思想。这个指导思想，就是马列主义、毛泽东思想和邓小平理论。

根据马列主义、毛泽东思想和邓小平理论的指导，在编纂戏曲志的工作中，首先，要运用辩证唯物主义和历史唯物主义的观点、

方法，去分析福建戏曲的历史和现状，也就是要实事求是地对待福建戏曲历史和现状中的人和事。实事求是的意义在于真实和准确。因此，编纂《福建卷》时，要在充分了解福建戏曲历史和现状的基础上，大量掌握福建戏曲资料进行分析研究，从中发现福建戏曲发展的规律，然后真实、准确地进行记述。也就是说，要以“实录”的态度去记述，对人不溢美，对事不夸张，把历史的内容还给历史，这就是戏曲志书的真实性和准确性。其次，要明确为社会主义服务的思想。编纂《福建卷》不仅要求全面、系统地反映福建戏曲发展的历史，而且要集中反映建国以来戏曲发展的成就，从而进一步研究和探讨戏曲艺术继承与革新的发展关系，这对社会主义戏曲事业的繁荣和发展，有着十分重要的意义。如对历史上戏曲声腔剧种兴衰的发展过程进行深入的研究，并如实地记述它们发展的客观规律，这对认识今天戏曲剧种的现状和今后发展的趋势，有着很切实的启示和借鉴作用。现在编纂的戏曲志是一部综合性的艺术丛书，它的编纂出版将为各地艺术教育提供一部新型的艺术教材；它对广大戏曲工作者和戏曲专业研究队伍，将是一部较翔实、可靠的戏曲资料全书；它对社会上广大爱好戏曲的读者，将是普及戏曲基础知识、了解福建戏曲历史的戏曲参考书。从建设社会主义精神文明看，它是一部以马列主义、毛泽东思想和邓小平理论为指导思想的、研究福建戏曲历史发展规律和集中反映福建戏曲传统遗产的艺术专著。因此，它也是一部传播社会主义和爱国主义思想的生动教材。其三，要重视反映社会主义时期戏曲艺术的成就和研究成果。现在编纂出版的《福建卷》，其反映的时间下限是1982年12月底。因此，要把建国后30多年的戏曲活动，作为福建戏曲发展历史的重要阶段去体现。建国后的30多年，在福建戏曲发展的历史长河里虽然是短暂的，但作为建国后的社会主义建设时期，却是很重要的历史阶段。这个时期的福建戏曲，它既有别于建国前的旧戏曲，但又是解放前旧戏曲的继承和发展。它对福建戏曲的承前启后和开拓创新，影响是很深远的。建国后30多年的福建戏曲，成就是很大的，成功的经验也很多，但失误和教训也是难免的。忠实记录这一历史阶段的戏曲工作，总结它的经验和教训，对社会主义戏曲的繁荣和发展有着

极为重要的意义。

（三）充分表现福建戏曲的地方特色，是编纂《福建卷》要突出反映的重要内容

福建戏曲源远流长，古老剧种较多。如莆仙戏、梨园戏、竹马戏、潮剧等剧种，在南宋与元、明间就已经形成了。这些剧种的剧目、音乐、表演和舞台艺术，至今还保留不少宋杂剧和宋元明初南戏的遗响。对这些古老剧种发展历史的客观记述，对研究中国古代杂剧和南戏的发展和兴衰，将提供很重要的历史佐证。

福建濒临东南沿海，自古与东南亚各国关系密切。明代，福建人民到东南亚各国侨居谋生的很多，福建戏曲也随之流传到东南亚各国演出，曾产生广泛影响。因此，在编纂《福建卷》时，通过《福建戏曲赴海外演出表》和《福建戏曲赴海外演出示意图》的设计和表现，就突出反映了福建自古与东南亚各国的友好往来和文化交流频繁的特色。

福建与台湾省仅是一衣带水的近邻，两岸濒临台湾海峡，自古有着密切的血缘关系，戏曲艺术交流很频繁。明代，闽南的民间音乐、歌舞和戏曲，也随着人民的迁徙传入台湾。近代，台湾歌仔戏也传回闽南，流行于漳州、厦门和泉州等十几个市、区、县。在编纂《福建卷》时，如实地记述闽南芗剧与台湾歌仔戏同根同源的血缘关系，也就突出地反映了福建戏曲的地方特色。

福建是革命老区，在第二次国内革命战争时期，福建人民为革命曾作出了重大贡献，所以在编纂《福建卷》时，我们非常重视征集和记录闽西等革命根据地的戏剧活动和文物资料，并在志书各部类的条目中，充分地记述当时革命老区的戏剧活动及其影响。这不仅反映福建有着光荣的革命传统，而且也突出地表现了福建戏曲的鲜明特色。这对社会主义戏曲事业的繁荣发展，也是个很宝贵的借鉴。

福建也是一个多民族的省份。据调查，福建除汉族外，还有畲、满、回、蒙古、藏、苗、壮、瑶、傣、侗、白、羌、彝、高山、布依、仡佬、锡伯、土家、朝鲜、纳西、毛南、拉祜、东乡、普米、独龙、俄罗斯等20多个兄弟民族，人口约35万人。其中以畲族人口

为最多，共有 30 万人。据传，畬族人民很早就在福建土地上聚居开发，劳动生活。畬族是一个勤劳勇敢、能歌善舞的民族，在畬族民间流传有优美的民间音乐、歌舞和戏剧。在编纂《福建卷》戏曲志书中，比较注意收集畬族的歌舞和戏剧活动的资料，并认真记述畬族演出的戏剧和歌舞小戏，以反映《福建卷》戏曲志书的民族特色。

此外，为增强《福建卷》的地方色彩，编纂《福建卷》戏曲志时，除记述具有福建地方特色的“趣闻轶事”和“谚语·口诀·行话”等志目外，还吸收古代方志的传统体例，增设“杂记”一类，收集、记载长期流传福建民间的“观剧吟”、“戏谣”和“戏联”，从而给编纂《福建卷》增添了浓厚的地方色彩。

参与《中国戏曲志·山西卷》 编纂之心得感言

赵尚文

一、回 望

《中国戏曲志·山西卷》于1983年7月开始编纂，至1990年12月出版，历时七载而问世，其中包含着130余位编撰人员的心血和汗水。这部志书是国家艺术科学重点研究项目之一。在此期间，我正担任山西省文化厅科研教育处处长职务，我能参与其中，义不容辞。转眼之间，《中国戏曲志·山西卷》存书早已脱销，我也退休几年了。目前，要求修订再版的呼声日增。由这部志书而引发的山西各剧种志的编纂方兴未艾，现在仍有好几部剧种志的待审书稿久置案头。20多年过去了，编纂戏曲志书的后续事务依然难以割弃，所以仍不时回想昔日编书情景及思考今后编书的有关问题。

山西是一个文化大省，历史文化源远流长，底蕴深厚，对中华民族的精神、风俗、习惯的形成，发挥了重要作用，在华夏文明史上占有重要地位。史书记载，尧、舜、禹曾分别在山西的平阳（今临汾）、蒲坂（今永济）和安邑建都。这里地上、地下文物之多，位居全国第一，被称为“古代东方艺术博物馆”；晋西北的黄河大弯道的河曲一带，被誉为“民歌的海洋”；在晋、陕、豫的黄河金三角地带，是梆子声腔的萌生地，被誉为“古代戏曲的摇篮”。据文物部门统计，山西现存元代以来的古戏台有10座（去年，晋城市还新发现建于金大定二十三年的古戏台一座），至于明清时的古戏台就多达千

余座。戏曲史前期的乐舞陶俑、壁画、歌舞百戏楼模型，宋、金、元时期的戏台碑刻，反映金院本、元杂剧演出场面的壁画、砖雕、石刻，以及明清时期的戏曲刻本、抄本、戏箱、戏折、戏神、戏画、纱阁戏人等等，内容丰富，品类繁多，对于研究我国戏曲文化和历史具有极大的史料价值和学术价值。

山西省是革命老区。在战争年代，这里是晋绥、晋察冀、晋冀鲁豫三大革命根据地所在的重要地区。抗日根据地和解放区的戏曲活动丰富多彩，史料丰富。其组织机构、演出实践及创作成果，也同样具有史料价值和学术价值。

在山西这块戏剧文化热土上，可供编纂戏曲志书的史料比比皆是。130余位同志经7年时间广泛编纂的大批资料，用于《山西卷》中的仅是其中的一小部分。所以自《山西卷》出版之后的10余年间，不少同志依然披肝沥胆，勤奋工作，致使一批史志专著，相继出版。其原因，一是要趁热打铁，使到手的珍贵资料不致散失；二是这批同志虽健康尚可，但年事已高，时不我待。后来相继编纂出版的这批著述，多为个体运作，虽然经费筹措上颇费周折，但工作上却少了许多约束。其编纂成果之丰，速度之快，都是令人肃然起敬的。这些史志编纂的延续工程，或称之为《中国戏曲志·山西卷》的“副产品”，主要有——

王易风：《山右戏曲札记》（太原/北岳文艺出版社/1991.11）

张林雨：《晋昆考》（中国电影出版社/1997.6）

王易风：《艺苑熟人往事》（太原/北岳文艺出版社/2000.5）

杨孟衡：《上党古赛马写卷十四种笺注》（台湾民俗曲艺丛书/2000）

张林雨：《山西戏曲图史》（山西人民出版社/2003.3）

寒声：《上党傩文化与祭祀戏剧》（中国戏剧出版社/1999.9）

武艺民：《中国道情艺术概论》（山西古籍出版社/1997.12）

李运启：《山西戏剧二十年》（中国戏剧出版社/2000.1）

郭士星：《孔尚任咏晋诗注释》（山西人民出版社/2003.3）

太原市戏剧研究所：《太原戏剧史》（山西人民出版社/2001.3）

赵尚文：《三晋大戏考》（中国戏剧出版社/1999.7）

.....

目前，正在积极编纂的尚有《上党戏曲志》、《蒲州梆子志》、《泽州秧歌志》等多部。

二、体 会

《中国戏曲志·山西卷》的出版，填补了山西戏曲史志的空白，它与兄弟省、市、区的戏曲志书卷本一样，为祖国戏曲文化宝库和世界戏曲文化宝库，增添了光彩。对于今人和后人研究山西戏曲历史，弘扬民族优秀戏曲艺术，建设有中国特色的社会主义戏曲事业，具有重要的文献价值。在百余名参加编纂同仁长达7年的艰苦工作中，据不完全统计，编纂人员外出调查访问的行程计14万公里，走访老艺人7000余人次，查阅各种地方志2400余卷，收集各类图片资料11900余张，抄录舞台题壁5800余条，整理编印有关资料汇编540余万字……“八年打走了日本鬼，七年编成本戏曲志”，确实不易。

我们是戏曲志书编纂的过来人，而今掩卷静思，11900余张图片资料现在存放何处？走访7000多名老艺人的访问资料存放何处？如此等等，说明我们的资料管理工作存在疏漏；7年时间编了一部书，国家共计拨款多少？加上百余人的7年工资，这部书的成本共计多少？我们心中无数，说明我们仍存在“吃大锅饭”的思想，没有经济核算意识。

《山西卷》的编纂之费时，就费在史料集上。“修志”是官办的事，盛世修志，自古皆然。如果这项著述工程放在20世纪50年代中后期进行，可能两年就干完了。可经过“文革”洗劫，好多事都从头干起，不少人是学中干、干中学。不过坏事可以变成好事，经过7年苦战，确实培养锻炼了一批人，这又为我们的戏曲科学研究事业攒足了后劲，积蓄了力量。目前，山西省编纂戏曲志书的骨干，有的已经去世，有的已经离退休。当年的小青年而今已近不惑之年，成了支撑这片天地的中坚，这完全得益于编纂这部志书的实践。我们在为此事业有继暗自庆幸的同时，又不得不为将来的接力人才乏

人而忧思，因为自觉自愿干这种“苦差事”的人越来越少了。这是一个严峻的现实问题，这不是靠在学术讲坛上的高谈阔论所能扭转的现实。

三、意见

我根据亲身参与《山西卷》编纂工作的实践体会，感到有以下几点意见应引起日后部署相关工作时注意，特别应引起决策者注意。讲这类问题也不必引经据典，一说就说明。

（一）搞戏曲研究攻关项目（曲艺、音乐、舞蹈研究也一样），要注意“艺研派”和“学院派”两支队伍的密切合作。

当前，从事艺术研究者人才不多，主要分布在教育系统大专院校和文化系统的艺术研究单位和表演团体。教育系统的研究人员，资料丰富，多一些系统条理，但缺乏艺术实践方面的知识；在文化系统的研究人员，对艺术演出实践熟悉些，但缺乏翔实的史料与理论支持。我们每下达一项艺术科学研究项目，主要是文化系统向本系统下达，身在教育系统的研究人员想干又无用武之地。所以我感到这两方面的力量一定要结合起来，并肩作战，相互学习，共同承担戏曲研究乃至各项艺术研究的重任。教育系统的艺术研究人员身为人师，更可针对性地为艺术科学研究培养后继人才，壮大充实研究队伍。

在《中国戏曲志·山西卷》编纂中，主要是文化系统的同志搞。如果当年调动了大专院校的力量，可能就用不了7年时间了，但这又属于国家体制上的问题，文化与教育分属两个系统，所以形成了两支队伍的脱节。

（二）志书编纂古有体例。这个体例形成的作品如何使之更具有实用性、可读性、普及性，当待研究、探索。

据我所知，仅印千册的《山西卷》早已脱销。这部书出版后，当年大都是分发出去的，有关领导人赠送，发行销售无几。这1000册书，可能有一半为专业研究者“收藏”，偶尔查阅；其余一半可能束之高阁，尘封久矣！笔者曾以20元一册从旧书摊上购得一

册崭新的《山西卷》，这是书贩们当烂货收来倒买的。而急于求得此书者，却无处问津。试想，我们用了7年时间，花了不知多少辛苦和经费编纂的科研成果，能有多大的社会效益，经济效益更何从谈起？所以，有关志书“体例”不能不引发我的思考。首先要让想读的人能买到，想看的人能看懂，并且越看越想看，不止一个人看，还要引发家中人和亲朋好友看，这样才能发挥这类史志著作的功能与作用。否则一出版即成“文物”，编者以完成任务而窃喜，得者以获藏品而心安，这就违背我们的编纂宗旨了。至此，我为《山西卷》未能一一馈赠全省各县图书馆珍藏而遗憾，也更希望能编纂一部雅俗共赏的、充满知识性与趣味性、能为广大戏曲爱好者接受的新版《山西卷》，也可能这样的书就不叫“志”了。

（三）编纂戏曲志类著述不宜搞行政命令，更不宜吃“大锅饭”，要提倡个人编纂与小集体编纂相结合。

远自司马迁编《史记》，近自长乐郑氏的《插图本中国文学史》等等，这都是个人奋斗的成功范例。搞“大锅饭”，费时、费力、费财，法不可取。政府机关做好宏观指导，不要过多参与，主要调动发挥基层、专家、学者的主观能动性和积极性。近年来山西有位叫张林雨的学者编纂了一部鸿篇巨著——《山西戏曲图史》。虽然社会议论褒贬不一，但我是持肯定态度，积极支持的。因为有时靠一个人的努力能完成的事，让好多人一块去干反而就干不成了。有人干成总比没有人干成要好。就以这本“图史”而言，如果官方先组建一个班子，再分成若干组、若干部类分头去干，你干他不干，还不如一个人干有成效。自《山西卷》之后在山西搞出来的一大批戏曲学术专著看，大多是个人成果，这一大批成果的经费总和也不及《山西卷》的半数，而其社会效益却不可低估。

（四）搞戏曲剧种史志，勿受行政区划所限。

艺术的流播是不受行政区划所限的，因此，戏曲剧种的流播更是同地域语音、民俗、民风有着紧密关联，早已远远跨越了行政区划的界定。我们如果要编一部二人台史，就必须组织晋、内蒙、陕、冀四省区有志者联合行动，不能各搞各的。要联合四省区的二人台专家携手进行，方能编成一部有质量的、系统完整的二人台史。戏

曲志省卷本各省搞各省的，这完全有必要。但搞剧种史志时，就要打破这个界限，跨省区的要联合完成，这样可以避免重复和人为的制造混乱，以致内容提法上的矛盾。因为据我所知，当年搞省卷的戏曲研究者们，现在不少同志正埋头投入剧种史志的编纂，所以希望打破地域行政框框，一切从实际出发，把剧种史志的工作搞得多、快、好、省。

《中国戏曲志·山西卷》已出版 14 年了，如今手捧这部百万余字的巨著，回想当年编纂情况，感慨良多！怎么世界历史文化名人、元代“梨园班头”解州的关汉卿没能入编呢？现在仍在演唱的阳城道情、翼城琴剧怎么未列条目呢？……诸如此类，留待再版时考虑吧！

世纪经典

刘魁立

十套中国民间文艺集成志书是当之无愧的世纪经典。过去在人们的认识中，四书五经是经典，二十四史是经典，四库全书是经典。如果问一句，这里有多少著作直接描述和了解民众的生活、民众的思想、民众的经验、民众的才艺呢？很少很少。反过来说，我们十套志书所涵盖的意义重大而内容丰富的领域有几分曾经被这些经典涉及过、反映过呢？同样也少得可怜。即使有，例如孔夫子编定的诗歌集《诗经》，其中的民歌部分也被曲解为什么“后妃之德”之类的上层社会道德准则的反映。现在，这十套集成可以毫无疑义、毫不夸张地被称为“经典”，民众文化的经典。可以预言，随着时代的前进，这套集成会越来越显示出它的经典意义。

如果问我们，唐代、宋代、明代的民众的文化生活是什么样的？我想，甚至连研究相关时代的历史学家也不可能说得具体、说得清楚、说得明白。但是，如果到了25世纪，问我们的子孙后代，他们就会依照这十套集成志书来具体解说他们的20世纪的祖先的文化生活。《集成》将是我们的后人认识20世纪民众生活、民众思想和民众才艺的重要依据。

这些集成志书的学术价值也很高。我可以举我所熟悉的《中国民间故事集成》作为实例。

和世界最著名的故事集相比较，它不仅当可以当之无愧地与它们相媲美，而且还可以骄傲地说，它比所有这些故事集都更胜出一筹。印度故事集《五卷书》所收作品数目不多，而且无法断定这些作品的真实程度和流传情况。1697年法国贝洛出版的《鹅妈妈的故事》

虽然蜚声全球，但仅有几篇。18 世纪，格林兄弟所编的故事集也只有数百篇，关于讲述者、搜集地区、忠实程度等等，仍是一团迷雾。同样名震世界的俄罗斯阿法拉西耶夫编辑出版的《俄罗斯民间故事集》，比起上述这些故事集来，所收故事最多，甚至超出几倍几十倍，然而也仅仅只有约 600 篇。而我们的《中国民间故事集成》的每一省卷本都收入了大约 600 篇左右。更何况这 30 余卷故事集，虽然是已经搜集到的大量神话、传说、故事等口头作品的精选本，但却全面、深刻地反映了全国所有地区、所有民族流传的民间叙事作品的面貌和特点。这里所收的 2 万余篇作品，仅仅是集成工作所搜集全部作品的几分之一，如果把所有出版的县卷本和内部印行的各种资料本计算在内，那将是一笔十分珍贵的文化财富。

这些作品相对说来是比较科学的记录，而且附有一部分相当可贵的注释资料，这些对于理解作品的背景和内涵，对于理解 20 世纪这一时代都具有十分重要的参考价值。

这是一面十分珍贵的历史的镜子，这里不仅叠印着民间叙事的历史面貌、历史积淀，同时也反映了 20 世纪广大民众对于传统民间叙事所做出的时代的扬弃和自己的感悟。

这一套集成为我们保存和记录了 20 世纪一大批最有才华、最受民众欢迎、最能代表这一时代高超技艺的民间故事家的作品和有关他们的资料。这些珍贵的名录和有关的资料对于正在轰轰烈烈展开的非物质文化遗产保护工作将提供十分宝贵的信息。发现、关注、保护民间故事家以及所有民间文化的传承人是非物质文化遗产保护工作的要务和关键。

在这些卷本中，第一次列出若干作品的异文实例，作为反映出民间故事作品的流传的多样性、变异性，说明每一次的讲述都是这一丰富多彩生命的一个瞬间，一次生动表现。

在这些卷本里还第一次地选出若干最常见、最著名的民间故事类型，将这些类型在各县所有的异文和所呈现的特殊形态，都在索引中标志出来。这一项重要的、繁复的、研究性质的工作，虽然带有举要的性质，但却充分地显示出《中国民间故事集成》的学术品位。通过标出世界著名的 AT 分类法的标码，于是就把这些类型同世

界的流传分布情况联系起来了，实际上，是参与了国际对话。《集成》还第一次绘制了这些故事类型的分布图。如果我们将某一个在各卷都曾经经过提炼并且标示出在该省各个地区流传情况的民间故事类型（例如《狼外婆》、《田螺娘》、《蛇郎》等故事）汇集在一起，将所有各省的分布图绘制在统一的全国地图上的话，那么我们将会有一幅这一故事在全国各地区流传的全景图了。那样，我们关于这一故事的流传情况甚至于某些历史发展演变的情况，就会有更大数量、更深刻和更准确的信息了。

这里我仅仅举出《集成》的上述几个特点，实际上这套集成所具有的优长远非可以用几篇文章，甚至几本专著说清楚的。在国际论坛上，日本、韩国、芬兰、法国、美国、德国、俄罗斯对它已经有了比较高的学术评价；可以预期，我们的学术界将会有越来越多的研究者，不仅会广泛使用它的材料，而且会将《集成》作为专门的课题加以深入研究。

中国民间文艺集成志书数据库是一件造福世界、造福后代的伟大工程，它的意义是不可估量的。

自从社会分工把一些掌握书本知识的人从广大民众中分离出来之后，这些人便往往以“知识分子”的身份不断地“教育”民众，在许多情况下，这些人并不十分了解广大民众的生活方式和他们的知识体系。随着时代的发展，特别是从解放以来，许多有识之士越来越感到民众的知识体系的可贵，我们必须反过头来向那些所谓“没有文化”的人学习文化。十套集成志书就是这种学习的最好教材。民众的知识体系对于培固中华文化的根基，维护我们的文化身份，凝聚民族认同，继承和弘扬中华优秀传统文化的优良传统，促进文化的多样性发展，是那樣的宝贵和重要。

于是，我感到，必须以民众为师、与民众结合，我们的知识才是有用的和有益的。从这个视角出发，《中国民间故事集成》将会越来越显示和发挥它无可替代的文化功能和历史作用。

人类精神文化的瑰宝

——《中国民间故事集成·江西卷》论述

丁慰南

中国是一个地域辽阔、历史悠久的统一的多民族的文明古国，有着五千多年的优良文化传统，一向以璀璨夺目的民族文化艺术而自豪。各族人民共同创造和传承的民间口头文学，源远流长，浩如烟海。它是整个中华民族文化的重要组成部分，是一宗巨大的极为珍贵的精神财富。编纂出版《中国民间故事集成》、《中国歌谣集成》、《中国谚语集成》三套大型民间文学丛书，早已被列入国家社科基金重大项目和国家艺术科学规划重点项目。这是一项伟大的创举，是社会主义新的历史时期赋予我国当代民间文艺工作者的光荣任务。这一浩大的文化建设工程，已被世人誉为“中国新时期修筑的一道民族民间文化万里长城”。民间文学三套集成的编纂出版，对于抢救、发掘、保存和弘扬民族民间文化遗产，丰富我国社会人文科学宝库，对于促进社会主义精神文明建设及国际文化艺术交流，作出了历史性的贡献。它以永恒的光辉的文献价值，载入了中华民族文化发展史册，必将流芳千古，光照后人。

《中国民间故事集成·江西卷》是由江西省民间文艺家协会、江西省民间文学集成领导小组办公室，根据全国艺术科学规划领导小组的统一部署和中国民间文学集成全国编辑委员会制定的《编纂总方案》及有关文件精神，按科学性、全面性和代表性的原则，编辑本省民间口头流传的、具有较高的民间文学艺术欣赏价值和科学研究价值的各类故事，经全国总编委会审定后，公开出版。由于历史的机遇，我有幸主持和参与这项工作，是我编辑生涯中一项最重要的科研课题。编

纂《中国民间故事集成·江西卷》的过程，实际上是我向民族民间文化遗产深入学习和探研的过程，使我受益匪浅。我深切地感悟到劳动人民拥有无穷的智慧和天才的创造。浩瀚的民间口头文学，是人类精神文化的瑰宝，它具有多种文化价值和社会功能。本文就《中国民间故事集成·江西卷》的编纂及其历史文化价值，作些粗浅的论述。

一

从1983年6月开始，江西省民间文艺研究会就在全省范围内广泛开展民间文学普查。那些年，我们经常深入基层，举办学习班，培训骨干，协助和指导地（市）、县（区）搞好普查工作，几乎跑遍了江西的山山水水。经过六七年的努力，全省各地共搜集采录各类民间文学资料约8000余万字，编印的资料本150余册，共1000余万字。1989年我们转入案头编纂工作，寒来暑往，年复一年，我们埋头在稿件堆里。为了编好江西“故事卷”，作为该卷本主编，我反复审阅了全省各地（市）、县（区）编印的1000余万字的集成资料本及每个县（区）推荐来的大量稿件，对每篇入选的作品都认真地反复地进行了审核、甄别和文字疏理工作，并撰写了大量与故事有关的历史文化背景和民俗资料的“编者附记”及注释。几经筛选，最后审定120余万字的人选稿。它包括神话、传说和各种故事共500余篇。这些优秀的民间故事作品，体现了江西悠久的历史文化和各种民俗风情，既有其鲜明的地方特色，又反映了中华民族文化整体的共同特征，是一部大型的高品位的民间文学作品集。

这部百余万字的民间文学巨著，从启动普查，到编定合成，最后经全国总编委会终审通过，直至正式出版成书，历经了20个春秋寒暑。这是江西广大民间文艺家、民间故事讲述家和民间文艺工作者共同的智慧和心血的结晶，也是民间文学基本理论与实践相结合的丰硕成果。

通过对江西“故事卷”的编纂，使我们对民间文学的产生、演变以及它的审美价值、历史文化价值有了更深一层的理性认识。

马克思主义唯物史观认为，任何客观存在的事物都有自己本身

具有的特征及其发展规律。民间文学也是为此。原始民间口头文学的诞生，反映了人类文艺的起源。恩格斯指出，劳动创造了人的本身，因而也创造了人类社会和人类文化。普列汉诺夫也曾指出：“……如果我们不把握下面这个思想，劳动先于艺术，总之，人最初是从功利观点来观察事物和现象，只是后来才站到审美的观点上来看待它们，那么我们将一点也不懂得原始艺术的历史。”^① 这一论断是非常精辟的。在生产力极为低下的原始社会，生产劳动是人类社会生活最基本、最主要的活动，因而它也就成为民间文学的主要源泉和内容，人类的审美观念也就必然会反映在一切民间文学作品之中。从最初的功利观点到运用审美观点来观察事物和现象，这是人类认识思维的一大进步。而思维插上了想象的翅膀，就会产生艺术。民间口头创作也离不开人类思维的想象，想象是一切艺术创作的灵魂。可以说，没有想象就没有艺术。马克思在《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》中这样写道：“在野蛮期的低级阶段，人类的高级属性开始发展起来。……想象，这一作用于人类发展如此之大的功能，开始于此时产生神话、传奇和传说等未记载的文学，而业已给予人类以强大的影响。”^② 在漫长的历史长河中，民间文学作为人类精神文化现象不断产生，并随着人类社会的发展而发展。

二

民间故事是民间文学中的重要门类之一，是广大人民，特别是劳动人民集体创作并传播的散文形式的口头文学作品。它是各民族的历史的、综合的精神载体，是人民群众的智慧 and 创造力的体现，反映了人民群众的思想感情、审美情趣和历史发展的社会风貌。

江西历来以农业生产为主，因此这块古老的土地，也就天然地成了反映江西传统农耕文化的重要传播区。大量的民间故事在这里

① 普列汉诺夫著，曹葆华译：《论文艺》，三联书店，1973年版，第93页。

② 马克思：《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》，人民出版社，1978年版，第54—55页。

不断孕育产生，世代传承。远在 1500 多年前东晋干宝的《搜神记》中，就载有豫章新喻（今江西新余市）地区流传的《毛衣女》。这是我国最早见于文字记录的世界著名的“天鹅处女型”的幻想故事，后逐渐演变出情节有很大发展的多种异文。由此可见，江西民间口头创作在古代历史上就珠光闪闪，光照千秋。随着社会的变迁和发展，民间故事以其质朴的口头文学形式，始终伴随着江西地方历史的发展而世代传承。它内容丰富，体裁多样，有神话、传说和各种各样的故事，如动物故事、幻想故事、生活故事、机智人物故事、鬼狐精怪故事和笑话、寓言等等。这些根植于江西这块古老土地上的大量故事，在人们劳动生活环境和特有的民间文化艺术活动中不断传播与演变，深受广大人民群众喜爱。

江西地处祖国江南，负江带湖，山川秀丽，历代文人荟萃，宗教昌盛，名胜古迹遍布全省。因此，各种民间传说、故事蕴藏量非常丰富。就分布情况来看，地方传说、风俗传说、幻想故事、生活故事、鬼狐精怪故事数量较多，分布较广，遍及江西全省各地；历史人物传说、机智人物故事多见于赣中、赣北地区；革命斗争传说多集中于赣南一带。而神话较少，只在部分地区有所记录。

神话作为民间文学的一种体裁形式，是远古先民所创造的反映自然界、人与自然的关系以及社会形态的具有高度幻想性的故事。在文字没有被创造出来之前，神话是人类最早的语言艺术的口碑文学，是原始文化的重要组成部分。从原始社会到奴隶社会初期，大量原生形态的神话，就是在这个特定的历史时期产生的。江西在民间文学普查搜集工作中，发掘的神话从内容来看，有相当一部分是来自中原地区。诚然，由于社会历史的变迁，有些古老的神话已逐渐淡化了原先形态的面貌，明显地带有宗教传说的色彩，甚至还夹杂着某些现实生活内容，但都不失去其闪光的文学价值。最具有代表性的，如《玉皇大帝的女儿》、《七斗星》、《北斗星》、《油火烧天》等，依然充满了神话的幻想性，反映了人类对光明、生存的渴望，对美好理想的向往和追求，歌颂了先民艰苦创业、顽强地同自然作斗争的精神。又如，《伏羲与女娲》及其异文《姐弟成婚》、《兄妹造人》是比较典型的人类再繁衍的神话。其故事内容的共同

点，都是说人类被洪水或其他巨大的灾难毁灭之后，世上只剩下一男一女，但人类是怎样再繁衍起来的呢？一说是伏羲和女娲兄妹两人结为夫妻，女娲生一块磨刀石；又一说是盘古兄弟结为夫妻，姐姐生下一块血痂；还有一说，是凡间一员外的一儿一女兄妹结为夫妻，妹妹生下一个肉团。她们生下的“怪物”各不相同，但都奇迹般地繁衍了人类，使世上又有了生灵万物。这类神话故事内容核心没有变，只是人物和情节有了变异，这说明是同一母题因多种因素而产生了多种异文。此外，还有反映畬民对其盘瓠祖先图腾崇拜由来的神话《盘瓠王》等。这些来自中原地区的神话，与历史上多次中原人民南迁有关。战乱和灾荒使大批中原人民举族迁入江西落户，造成中原民间文化与江西民间文化相互传播、相互渗透、相互融合。因而有的神话在经年累月的流传过程中，故事情节和人物或多或少发生了一些变异，这是必然的现象。

神话是特定历史阶段的产物。原始神话从远古伴随着历史的长河漫流，始终没有消失，它一直活在人民群众口头上，而且对后世的文学艺术的发展以巨大的影响。人们之所以把我们祖先创造的那些古老优美的神话视为珍宝，就因为它是中华民族文化之本源。

大量的风物传说依附江西的名山秀水和名胜古迹，构成了一幅幅自然景观与人文景观相结合的光彩琉璃的瑰丽图景。无论是雄伟壮丽的井冈山，还是葱茏奇秀的庐山；也无论是烟波浩渺的鄱阳湖，还是江南名楼滕王阁，都蕴藏着许多优美神奇的传说故事。加之历代文人墨客留下的许多诗文题刻、胜境名文，更使这些传说斑斓多彩，广为传播。风物传说大都与历史名人的行迹紧密相连，有的记述了一段历史事件的片段；有的叙说了某一名胜古迹的由来；有的展示了当地的风俗民情；有的伴随着神仙鬼怪的活动，从不同的侧面反映了一定时代的社会生活状貌和深层的历史文化背景。如《庐山的来历》、《石钟山的传说》、《龙虎山的传说》、《莲花石的传说》、《东林寺的传说》、《鹤问湖的传说》、《天下第八泉》、《观音桥》、《绳金塔的由来》、《五百罗汉图》等等。这些风物传说不仅具有一定的史料研究价值，而且成为当今旅游文化宣传的好材料。

一方水土一地风情。江西的风俗传说反映了江西民间某些独特

的民俗事象，具有浓郁的乡土气息。正月跳傩，是江西民间最古老的一种习俗。跳傩，即傩舞，有的地方称作“鬼舞”、“鬼戏”、“跳鬼脸”、“跳八仙”、“滚傩神”。跳傩是为了驱鬼逐疫、求神还愿的一种娱神、娱人活动。它渊源于上古氏族社会的图腾崇拜，以后发展成原始巫教中的一种仪式，并逐渐演变成有固定目的和内容的节令祭祀的民间舞蹈。江西是我国傩舞最为流行的省区之一。据《广昌县志》记载：“新春……或朱裳鬼面以为傩。”又《都昌县志》亦有记载：“上元……夜分，合族丁壮鸣锣击鼓放爆，挨家循行，谓之逐疫，亦古傩遗意。”现今在抚州、上饶、宜春、九江及萍乡等地尚有活动。尤其南丰县更为盛行，每逢春节，从农历正月初一起约半月余，傩班到各城镇乡村演出，热闹异常。有关傩的传说，也广为流传，如《石邮傩神不派岳》、《潭中锣鼓响》、《傩神为何只有头没有身子》等，故事内容奇特，神话色彩浓厚，从中可以窥视出赣傩的悠久历史及其演变的某些特征。至于其他节日、婚丧、饮食、工艺、娱乐风俗，如《正月初一过大年》、《“偷吃”团圆饭》、《花轿顶上为什么要贴个“肃”字》、《和合神座的由来》、《漆匠半副銮驾》、《“百忍传家”匾》、《傀儡戏的传说》、《茶篮灯的传说》等等，都记述了江西某些地区古老的习俗，有其鲜明的地域性，成为各县、市地方志的风俗民情的内容部分，也是研究江西民俗文化和古文化的可贵资料。

江西景德镇是驰名中外的“瓷都”。瓷器作为东方古老文化的象征，是中华民族的骄傲。自古以来，这里“水土宜陶”，自然资源为发展陶瓷生产，提供了极为丰富的物质基础和优越条件。据《南窑瓷记》记载：新平之景德镇，在昌江之南，冶陶始于东汉。历代瓷工凭着自己无穷的智慧和勤劳的双手，创造了无数光彩夺目、精美绝伦的瓷器，并以其“白如玉、明如镜、薄如纸、声如磬”的四大特色著称于世。青花、玲珑、粉彩、颜色釉四大传统名瓷远销海内外。悠久的瓷业，留下了丰富的文化古迹。随着瓷业的不断发展，景德镇昌江两岸自然形成了孕育和产生有关陶瓷生产和陶瓷工人生生活状貌的民间口头文学的沃土，许许多多雄浑悲壮、委婉动人的民间传说、故事，一直广为流传至今。如《陶母与瓷伯》、《高岭土的

传说》、《佑陶神的来历》、《祭红的传说》、《风火仙》、《瓷器折扇》、《瓷板宝像》、《“知四”肉》、《白围裙》、《洋牧士买香炉》等等，通过这些传说、故事，我们看到了在黑暗的封建社会，一代代瓷工苦难的生活，血泪的遭遇，不屈的抗争，以及他们非凡的技艺和天才的创造。面对官府的压榨，皇上的威逼，洋人的诡计，他们总是用全部的心血和惊人的智慧，闯过了一道道生死难关，最后赢得了胜利。这些能充分体现劳动人民本色的传说、故事，辑入在此卷本“瓷都传说”的专类中，作为一个重要侧面，使之更加突出代表江西民间故事的地方特色。

历史人物传说是广大人民群众依据某一具体历史人物的业绩或遭遇进行创作的一种口头文学体裁。在浩瀚的民间传说作品中，几乎所有的历史名人，特别是历史上著名的英雄人物和文化名人，在民间都留下了一些关于他们不平凡的人生的传说。尽管岁月更迭，时代变迁，但这些传说仍然熠熠生辉，盛传不衰，具有一种“永久的魅力”，“每个时代都不改变他们的本质，都可以把它们当成自己的东西”^①（恩格斯语）。可以说，它是广大人民群众进行自我教育的历史口碑。

人物传说的篇目，在该卷本中占的比例较大，这是从江西的实际情况出发的。江西历代名人，尤其是文化名人众多。凡有名人，必有其传说、轶事流传。如东晋杰出的诗人陶渊明，因“不为五斗米折腰”，弃官归田的故事，是人们熟悉的。《陶渊明弃官》这个故事，就是叙说陶渊明扎根于生活底层，与人民群众结合的这段平凡的历史，十分鲜明地表现了他刚直不阿、愤世嫉俗的个性。又如北宋著名的文学家、书法家黄庭坚的名字，也是人们熟知的。《忠烈报国》编织了一个非常悲壮感人的故事。黄庭坚出使番邦，因番王早就敬佩他的才学惊人，有心留他在番邦重用。但黄庭坚为了国家民族的利益，誓死不就，最后遭到毒手，五马分尸。事后番王对自己的暴躁行为悔恨不已，然而事已无可挽回，只好按当地的风俗，为

^① 恩格斯：《德国的民间故事书》，《马克思恩格斯论艺术》第4卷，人民文学出版社，1966年版，第406页。

崇敬的人死后点上天灯，奠祭一番。消息传到黄庭坚的故乡，人人悲痛万分。自此黄家也就兴起点天灯的风俗，据说是为了教育后代子孙不忘先人的忠烈报国的功德。但据史料记载，黄庭坚是病逝于广西宜山，而他的故乡修水县及其边界地区关于黄庭坚赴番邦和谈而死的传说却流传甚广，以致有“打开通天梯，船载衣帽归”、安埋“衣冠坟”的传说。这也许是人民群众对这位才华横溢的著名诗人遭贬而死愤愤不平，由此为其安排更为悲壮的结局的愿望所致。

江西是中国革命的主要策源地之一。安源大罢工、南昌八一起义、井冈山斗争、五次反“围剿”、三年游击战争，在中国革命史册上谱写了光辉的篇章。毛泽东、周恩来、刘少奇、朱德、邓小平等老一辈无产阶级革命家的英雄足迹遍及了江西的山山水水，人民共和国的开国元勋和无数革命先烈的光辉业绩，为江西人民留下了极其宝贵的精神财富。流传在江西境内的许许多多可歌可泣的革命斗争传说，就是其中重要的组成部分。例如，《毛润之和炭古佬在一起》、《五斗江的战斗》、《周恩来聚餐》、《彭团长度量如海》、《两支高丽参》、《“木头人”骗敌记》、《红井的传说》、《谢冬娥送盐》、《活捉张辉瓒》等等，这些革命斗争传说，思想内容刚健，大多是反映一个生活片段，有的歌颂了领袖与人民群众血肉相连的动人情景，有的反映了革命战争年代艰苦卓绝的战斗场面，有的表现了红军战士和革命群众大智大勇和自我牺牲精神。这些作品潜在着一股革命必胜、人民必胜的巨大力量，读来感人至深。在艺术风格上，继承了民间口头文学某些表现手法，语言质朴简练，节奏明快，单刀直入，朗朗上口。其中有相当一部分作品还富有传奇性，情节曲折，引人入胜。这些极为珍贵的精神财富，是今天我们进行革命传统教育和爱国主义教育的好教材。

三

从江西民间故事的种类来看，除了上述几类富有江西地方特色的民间传说和革命斗争传说外，还有大量的长工戏财主、百姓打官司、两兄弟、傻女、巧女等生活故事及幻想故事、机智人物故事、

鬼狐精怪故事。这几类故事流传更广泛，异文也较多。一般地说，艺术上也较为成熟、完美。

《夜明珠》是一个以鄱阳湖为背景的极为优美的幻想故事。传说从前鄱阳湖中有一个朱港，因明太祖朱元璋在这里打过仗，后人就叫它朱祖港。港里有一只大蚌，是龙王的女儿，长得如花似玉。她拥有许多珍珠，其中一颗是夜明珠。谁要得到它，可以起死回生，长生不老，享不尽的荣华富贵。每当明月当空的夜晚，人们会偶然看到湖里有位美女，在玩弄宝珠，珠光照亮了整个朱祖港。这使得许多浪荡公子、达官贵人和富豪商贾对这颗珠宝馋涎欲滴，千方百计想弄到手，可是年复一年都是竹篮子打水一场空。但蚌女却把这件稀世之宝，献给了一位住在湖边靠打鱼为生、心地善良的穷苦老汉王大爷。王大爷没有向这颗宝珠索取更多的享受，他依然下地种田，下湖捕鱼，并用这颗宝珠救活了一位逃荒的年老妇女。最后，蚌女还为王大爷和老妇人做了月老，让他们享受人生快乐。这个故事以完美、精彩的构思而结束。它告诉人们一个朴素的哲理：宝珠是幸福种子，只能属于勤劳善良的穷苦百姓，任何贪婪自私的人，即使能看得见却永远得不到。

在生活故事这一大类中，长工戏财主的故事颇多，内容大都是嘲讽财主心狠手毒，又很愚昧；歌颂长工勤劳善良，又很机智。《糠饼与银元》这篇故事就很具有代表性。故事叙说一个财主和一个长工被围困在大水中。财主逃出来时，提了一袋子银元，以为有了钱什么也不怕了，便急忙爬上树。长工只带了一袋糠饼，也爬上树。他望着一片茫茫的洪水发愁，担心今后怎么来活命。而财主想的则是感谢老天爷今年涨了这么一场大水，到时候穷人又要来向他求借了，那可是一斗还一石呀！没想到财主饿了几天，连人带银元袋子一起掉到水里淹死了，长工靠糠饼活下来了。水退了，长工在地上捡到了银元袋子，心想：钱再多又有什么用，还是这一袋糠饼救了我的命啊！作品以巧妙的构思，把糠饼与银元放在特殊的环境背景下进行对比，启迪人们：糠饼是生命的希望，而银元却不如粪土。这就是这篇故事的思想内涵。

鬼狐精怪故事，一般由于情节离奇曲折，鬼狐精怪常与人产生

种种情感纠葛，具有超现实的、不为自然规律所制约的特点，因而也是老百姓最爱传讲的故事。如《蟒蛇精变路》、《钓鱼人和冤死鬼》、《朱熹与狐狸精》等等，可以说是众多反映鬼狐精怪故事中的优秀之作。《蟒蛇精变路》传说从前宁都有一年遇上百年大旱，有一条修炼了几千年的白色大蟒蛇，在即将升天成仙时，它吐出甘露，使方圆几百里枯黄的禾苗返青，而自己却死了，变成了一条石板路，让人们行走方便。《钓鱼人与冤死鬼》叙说一个穷苦的钓鱼汉和冤死鬼结成了朋友。冤死鬼如何帮助他钓鱼、钟田、养好牲畜，并成了一位有名的神兽医，使他生活富裕起来。这类故事以高度拟人化的手法，把鬼狐精怪写成有人性、有思想、有情感甚至有自我牺牲的精神，其形象也是与常人一样。它们都愿意为人们做好事，帮助人们战胜各种灾难。这是劳动人民在编织和讲述故事的过程中，将自己美好的感情和愿望融入故事里，以祈求鬼狐精怪不要捣乱，不要害人，保佑人们安居乐业。这正是人们一种普遍的民俗信仰观念的反映。

四

作为口承的民族文化遗产的民间故事，自远古以来，它就与劳动人民有着不可分割的血缘关系。劳动人民创造历史，同时又创作了极为丰富多彩的口头文学。它的社会功能是多方面的。优秀的民间故事像永不凋谢的芬芳的花朵一样吸引着人们，对人们的思想感情、伦理道德、审美意识和劳动生活，往往产生深刻的潜移默化的影响。

江西各地农民把讲故事称为“讲古”、“嘈天”、“讲瞎话”、“讲白话”等，传统的民间故事更多是在山区农村传承。旧时江西山区农村生活贫困，交通闭塞，文化生活缺乏，打山歌、讲故事成为劳动人民生活中的一大乐趣。它不但起着满足群众对文化生活需求的作用，而且还传播生产斗争知识和历史文化知识，为群众喜闻乐见。民间故事传播的另一种方式，在城市往往是“茶馆说书”。这种有固定场所、带有集体性的传播方式，在江西境内也较为普遍。据传，

从明清以来，南昌市瓦子角（街名）就是著名的“说书”的地方。人们来到茶馆，一边喝茶，一边听讲故事，从早到晚，络绎不绝。已故的民间故事讲述家筱贵林，在南昌市颇负盛名。他能讲述大量的民间故事，尤其以讲笑话见长。因此，在南昌市民中有句这样的赞语：“只要筱贵林开了口，你就莫想走。”可见他讲述故事具有很强的艺术魅力。这种下里巴人的民间文化一个最大的特点，就是它拥有最广泛的群众基础，它来自民间，又还回民间。

江西固有的民间故事，是江西劳动人民创作并代代传承下来的区域文化，在某种意义上说，它是江西社会历史的百科全书。该卷本中有关景德镇瓷器的传说，樟树药材的传说，遂川、上饶、丰城等地茶叶的传说，南丰、万载等地傩舞的传说及贵溪龙虎山的传说等等，是研究和探讨江西瓷文化、药文化、茶文化、傩文化、道教文化，乃至整个江西区域文化的十分珍贵的资料。至于地方传说、风俗传说、人物传说和革命斗争传说则更具有普遍的史料价值。因为这些传说，一般都是依据一定的历史事件或历史人物事迹的片段进行创作的口头文学。它包含着某种历史的、实在的因素，具有一定的历史性。一则故事、一个传说往往深刻地反映和揭示了事物的本体及其渊源的历史关系。因此，人民群众的口头创作在一定程度上起了补充正史的作用。正如高尔基曾经指出：“如果不了解劳动人民的口头创作，就不可能了解劳动人民的真正历史。”^①这一精辟的论断，高度地概括了劳动人民口头创作具有极其重要的历史价值。但必须指出，就整个民间传说作品而言，它不等于历史著作。比如，历史人物传说，虽然有具体人名、有事件发生的时间、地点和经过情景，但由于在创作和流传的过程中，经过人们不断剪裁、加工和渲染，甚至用夸张和虚构的艺术表现手法，把广泛的社会生活内容增饰到历史人物身上，这样就必然会与具体的真实的历史人物的事迹有一定的差异。这种变异性正是民间口头文学的一个显著特征，如前面提到的《忠烈报国》这篇历史人物传说就是最明显的例证。

^① 高尔基：《苏联的文学》，《论文学》，人民文学出版社，1977年版，第112页

因此，我们不能用严格的历史学观点去衡量各种民间传说的历史真实性。

民间故事，尤其是优秀的民间故事，以它强大的艺术生命力在人民群众中不断地传播，并具有特殊的先导作用。我们每一个人，从儿童时代开始，就受到民间故事、歌谣的启蒙教育和熏陶。它启迪人们的智慧，帮助人们认识历史，增长知识，传播生产技艺，并激励人们进取向上。同时，它又以其广泛生动的题材和绚丽多彩的内容影响着作家文学，为各种艺术门类提供大量的创作素材。江西许多民间故事，尤其是革命斗争传说故事，如有关反映安源大罢工、八一起义、井冈山斗争、三年游击战争等革命斗争传说故事，先后被改编为戏剧、电影、电视、曲艺、大型歌舞和连环画等多种文艺形式的作品，得以更广泛的传播，受到广大人民群众欢迎和赞扬。值得一提的是，该卷本中的《莲花石的传说》，是一则反映贵溪龙虎山仙水岩的风物传说，它通过白莲仙与凡间青年樵夫柳青的爱情故事，表现了善与恶的斗争，歌颂了敢于对至高无上的玉帝及天师的藐视和反抗的不屈精神。故事充满了幻想色彩，十分优美动人。1981年在《民间文学》杂志上发表后，被译成日文，在《人民中国》杂志转载，后又收入在《风物传说》、《中国山川名胜传说故事》集内，1984年获江西人民政府文艺作品评奖一等奖。民族民间优秀文化遗产是一个民族、一个国家物质文明和精神文明的象征，是国魂民风的集中表现，在国际文化艺术交流中占有极为重要的地位。生活是创作的唯一源泉，根植于人民群众生活中大量的民间故事，它像乳汁一样，将永远哺育一代代有出息的作家、艺术家的成长。

《中国民间故事集成·江西卷》出版后，我们完全可以深信，这部以人民群众集体智慧铸成的、具有深厚的历史文化价值的民间文学巨著，将会在更加广阔的天地里世代传播下去，像璀璨的瑰宝一样，永恒地闪烁着她灿烂的光芒！

聚会在都市区的民间故事家 及其传承特点

——上海十大民间故事家概述

阮可章

在上海全市民间文学普查中，发现优秀民歌手大都在郊县农村，而民间故事家则聚会在都市区。这是一个发人深思的民间文学现象。因为优秀民歌手需要有一个演唱的环境，如上海郊县流传的婚丧仪式歌和民间长篇叙事歌，必须依存于农村沿袭的民间风俗或水稻种植地区辽阔的农村田野。在人口高度密集、居住地狭小的市民生活环境中，很难有民歌演唱的场所，但这样的环境，却为民间故事家演讲故事提供了良好的条件和氛围。

全市民间文学普查后期，在1992年10月，上海市委宣传部等四个发起单位在众多故事家中表彰命名了上海十大民间故事讲述家。其标准除了能讲述故事100则以上，还要求故事家讲述故事有自己的风格特色，有广泛的社会影响，并为当地群众公认。

这十位民间故事家都聚会在上海都市区，他们来自两个方面。

一是来自全国各地，特别是江苏省的移民或移民的后裔。上海是一个移民城市。旧上海由于帝国主义列强的经济侵略和民族资本主义的发展，开设工厂需要大量廉价劳动力。而腐败的封建统治和西方经济侵略扩大，大批破产农民和手工业者、小商人纷纷来到看似繁华和较易谋生的上海。由于大批人群的聚集，形成了上海人口鼎盛、百业兴旺的局面。“到20世纪30年代，据国民党上海市政府不完全统计，上海本地人口占市区总人口的20%至25%，江苏籍占39%，浙江籍占19%，安徽籍占4%，广东籍占2.6%，湖北籍占1.8%，山东籍占1.6%，其他籍占7.6%。至1946年，上海市区人

口增加至 376 万，本地人口只有 76 万，另外 300 万则是外来户了。”^① 各地移民特别是江浙两省的农民、手工业者大批流入上海，进工厂、当店员、做小商贩或搬运工，他们为旧上海的建设贡献了力量，也带来了各地丰富多彩的民间故事，并长期在上海流传，形成了上海这一移民城市民间故事五彩缤纷的特色，其中也不乏才华出众民间故事讲述家。

以虹口区为例，该区新港街道和虹镇街道是旧上海苏北移民聚居地，由于上海过去有歧视苏北移民的社会现象，形成虹镇、新港地区苏北民间文化和习俗在相对封闭的环境中得到比较稳定的保存。因为一种文化习俗越是处于异质文化习俗的包围，它维护自身传统的意识也越强，这是文化传播中一种常见的现象。在虹口区民间文学普查中，发现这一地区民间故事蕴藏量特别丰富，占全区普查总量的五分之四。在被命名的上海十位民间故事家中，竟有四人聚居于此。现把这四位故事家及来自外地移民的其他两位故事家简述如下。

王裕安，1913 年生于江苏省建湖县，住虹口区虹镇街道，读过四年私塾，在普查中讲述故事 593 则。他 12 岁开始在乡下挑货郎担穿乡走村，1947 年移民来上海。浦月亭，1918 年生于江苏省常熟县，文化程度初小，住虹口区新港街道，在普查中讲述故事 234 则。他少年时代到上海当学徒，住地紧靠旧上海最大的游乐场“大世界”，自小经常听戏，19 岁拜申曲艺人为师，并上演申曲。完颜绍元，满族，1955 年生于上海，文化程度高中，父辈 20 世纪 30 年代从安徽省肥东县移民来上海，住虹口区新港街道，普查中讲述故事 263 则。邓正明，1945 年生于上海，江苏省阜宁县人，文化程度初中，父辈 20 世纪 30 年代逃荒来上海，住虹口区虹镇街道，普查中讲述故事 102 则，组织并从事业余淮剧演出达三十多年。徐少华，1932 年生于江苏省泰州市，读过两年私塾，1950 年随父母来上海，住杨浦区长白街道，普查中讲述故事 108 则。徐少华是三代梨园世

^① 吴申元、夏林根、张哲永主编《上海词典·上海概况》第 9 页，复旦大学出版社 1989 年 9 月版。

家，他从小专攻扬剧，4岁学戏，7岁登台演出，并随戏班到过三关六码头。徐和其，1919年生，江苏省海门县人，文化程度初中，住卢湾区丽园街道，他自幼随父母移民来上海，普查中讲述故事110则，解放初他被推选为上海街头艺人改进会主席，是上海首届文代会代表。

二是来自上海本土的民间故事讲述家。上海是一片古老的土地。上海地区地面文物发掘，发现了大批新石器时代和商周春秋战国时代的文物。在春秋战国时代，上海有时属吴国，有时属越国，一度曾属楚国，当时形成的上海古代文化，已经绵延流传了几千年。所以上海地区传统民间故事的形成，有着古代文化的留痕。如上海郊区流传的《要离墓》、《三女冈》等传说，反映了春秋时代吴国和周边国家的纷争。上海地区丰富的传统民间文化的流传，成为孕育本地区民间故事家的温床。

1843年上海开埠开发以来，逐渐成为我国半殖民地半封建社会的一个缩影，在“十里洋场”各种人物的纷争角斗中，上海地区民间故事家又吸收了产生于旧上海的各种传说故事。

上海本土的民间故事家，有的出生于贫困的郊县农村，而后聚会在繁华的都市区；有的自幼生长在都市地区，伴随着旧上海的日益繁华而成长。在上海十位著名民间故事家中，属于上述两类的各有两位。

马泳源，1933年生于上海浦东川沙县，文化程度初小（解放后曾参加扫盲），住吴淞区泗塘街道，普查中讲述故事109则。马泳源抗日战争时期父母双亡，4岁随外婆在乡下沿村讨饭，8岁时外婆去世，便来到较易乞讨的上海市区。王半农，1908年生于上海崇明县港沿乡，文化程度高小，在普查中讲述故事150则。他1926年高小毕业后，赴上海牛肉庄学生意，后回乡当小学教师，开小南货店，又考取上海警官学校，结业后曾在上海市惠中小学当教师。徐新耕，1908年生于上海市徐汇区龙华镇，文化程度高中，普查中讲述故事104则。他曾当过流氓头子黄金荣的“过房孙子”，参与过旧上海帮派斗争。程天程，1911年生，文化程度高中，住徐汇区新乐街道，在普查中讲述故事191则。1947年，他应邀在中国文化电台主持一

档《杨乐郎空谈》节目，每晚讲一则短故事，后又在上海凯旋电台、神州电台播讲故事。1950年加入上海故事改进协会，20世纪60年代起，他被聘为上海市文史馆馆员，是上海民革成员。

上海十大故事家的每一个个体，都是一座民间文学的矿床。因为一个杰出的故事家，他会如同吸铁石一样吸附凝聚这一地区的民间口头文学，并在传承中不断创造，他们积累的故事展现着这一地区民间故事的丰富积淀。对他们的深入研究，是很有价值的。

但是作为聚会在都市区的民间故事家群体，从民间故事传承的角度进行考察，具有怎样的特点呢？

第一，上海都市民间故事家，由于年龄和经历的不同，他们传承故事的构成不一样。

上海都市民间故事家的故事，主要由两方面构成。一是全国各地和上海本土的传统民间故事，二是产生于旧上海“十里洋场”官僚政客、财阀巨贾、流氓帮会、名医艺人等的传说故事。民间故事家王裕安，1947年来上海时已经34岁了，由于长期生活在苏北移民聚居地，他传承的故事主要是苏北家乡的风物风俗传说、机智人物传说和各类传统民间故事。他性格淳朴，由于年龄和性格的关系，对旧上海各派势力争斗的传说故事，他难以接受也很少吸收。出生在上海都市区的故事家徐新耕，由于长期生活在上海，还亲自参加过黄金荣的帮会斗争，他的故事具有鲜明的上海都市特点。在他的故事目录中，关于龙华塔和龙华寺的传说有4篇，直接反映流氓头子黄金荣、杜月笙帮会活动的传说故事有6篇，反映旧上海各派势力争斗的传说就更多了。和王裕安相反，他对来自全国各地的传统民间故事，则吸收比较少。而出生在建国后的年轻满族故事家完颜绍元，除了有少量家族传承的满族族源故事，对于旧上海的军政内幕、帮会斗争、社会世相、文人侠士及上海本土的风物风俗传说等，能够包罗万象地吸收。由于文化程度较高，他传承的故事有些来自书本，还具有书面传承的特点。

第二，演艺生涯对上海民间故事家的故事传承有着深刻影响。

在上海十位著名故事家中，有演艺生涯的有六人。演艺生涯成了他们聚会于上海都市区的主要原因，因为在人口密集的繁华的市

区，由于市民生活的需要，使他们的演出有更多的观众和听众，也为这些民间故事家提供了物质生活来源。

在这六位故事家中，又可分为三种情况。一种是马泳源和徐和其，他们有过街头卖艺生涯。马泳源自幼流落上海街头，做小工，摆地摊，擦皮鞋，16岁时向民间艺人张冶儿学习说唱。徐和其小学未毕业就拜师学唱“小热昏”（旧上海街头一种卖唱形式，以一面小锣、一副小竹板伴奏，说唱毕专事卖梨膏糖）。他们都曾在上海市区人口密集的曹家渡和蓬莱市场卖艺为生，能够把故事打磨得情节紧凑、悬念迭起，以此来吸引过路的市民，以得到一些赏钱，或者从小木箱里拿出梨膏糖求人购买。听众出于同情和对艺人的赞叹，便会纷纷掏出些钱来。第二种是浦月亭、徐少华和邓正明，他们都有长时间的舞台演艺生活，在讲故事时，总会自觉地采用舞台艺术的表现手法。如浦月亭讲述的故事，很多为兵家将帅、梨园掌故、武林豪杰和旧上海帮会人物传说，他讲的故事如《盖叫天惩罚地头蛇》、《麒麟童收徒弟》、《徐雪万义伏马永贞》、《汪精卫三请黄金荣》等，都能大胆创造，运用舞台艺术手法塑造人物形象。他的特点，还长于运用各地的俗语、谚语，以此来吸引听众。第三种是程天程，他以当时属于先进的传播渠道，曾在上海三家电台开设故事节目，当时上海的说书艺人都用苏州话讲述故事，程天程凭着自己的艺术才华大胆创新，坚持用上海话在电台播讲故事。由于在电台讲故事更难抓住听众，他往往对故事重新结构、大胆创新，获得了市民的普通称赞，“杨乐郎空谈”也成了上海市民中不胫而走的一句歇后语。

这些故事家以出色的才华，能够对流传的民间故事集腋成裘，他们以引线穿针的本领，往往能对分散的零碎的情节，加以筛选、提炼、巧妙结合，起到点石成金的作用，特别是对于特定故事的形成和发展，有着举足轻重的关键作用。即使对一些早已定型、广泛流传的民间故事，为了吸引观众和听众，他们在讲述时也不甘于简单重复，而会注入新鲜的因素，为之打上个人的烙印。他们对民间故事的传承发展是多方面的，具有极大的创造性。

除了对故事情节结构、悬念设置和细节运用方面有超人之处，较

为突出的是他们运用语言的民族化、地方化和个性化，都表现出极大才能。民间文学不同于作家文学，最根本的是运用民间口头语言，而民间故事家的才能，正在于其讲述语言有着鲜明的个性特点。故事家徐少华曾经说：“我讲故事开头几句就要抓住人，讲故事不但要题材有趣，还要把握语音的高低缓急，运用对比夸张，并且配合手势和身段来吸引听众，以至于对听众笑声的把握，引起听众议论的设置，都要心中有数，最后故事要干净利落地收场。”上海故事家演艺生活的积累，对听众的洞察力和对故事的审美眼光，为他们讲述故事的艺术把握能力，提供了丰富的实践经验和多种多样的条件。

当然，没有演艺生涯的故事家，他们也会从观赏专业演艺中得到启示和借鉴，如故事家王裕安，从小在家乡观看淮剧，移民来上海后仍对淮剧情有独钟，并喜欢到书场听评弹，从中得到讲述故事的艺术启示。但就上海的故事家而言，有演艺生涯的故事家对民间故事的传承和创造，具有更大的作用。

第三，上海都市民间故事家具有更为开放的民间故事社会传承特点。

民间故事的传承，一般分为家族传承和社会传承两种形式。与各省市民间故事家的传承特点相比较，有闻名遐迩的河北省耿村民间故事村、重庆市走马镇民间故事村和湖北省武家沟民间故事村。河北耿村和重庆走马镇历史上都地处交通要道。河北耿村地处冀中平原古道上的交通枢纽点，是商贾往来的必经之地，这里有集市和经商的传统，其流传的故事具有儒家思想为主导的中原文化浑厚特色。重庆走马镇地处重庆西部的长江北岸，历史上是重庆往成都的必经之地，这里的客栈、茶馆、地坝成为经历此地客商、旅人的歇宿之地，其故事具有浓厚的巴蜀文化特色。但是在这两个文化环境开放的故事村，仍然有明显的民间故事家族传承特点。民间文艺理论家袁学骏先生是耿村故事村的最早开拓者之一，他曾经说，河北耿村故事家之间有宗族关系和亲族关系，他们之间“有毫不保留的艺术交流”，著名故事家靳景祥、靳景新家族虽然分为五门，但“近亲远支辈分清楚”，“王玉田一家七人中有三个故事家”，“王张靳徐四姓的故事家，构成了四个板块”，“被血缘关系串在一起，缠成了

一团，结成了一个耿村故事体系的核心”。^① 其民间故事的传承，虽有社会传承的一面，但家族传承的特点是很明显的。而重庆走马镇的六位重点故事家，能讲千则以上故事的大故事家魏德显和魏德发是兄弟俩，“全村故事篓子有 300 多人，其中有祖孙三代兄弟数人或夫妻两人同为故事家的”，^② 可见家族传承的特点也很明显。湖北武家沟故事村是位于武当山北麓的封闭小山村，村民三三两两居住在“九沟十八洼”的深山密林里。民间文艺理论家刘守华教授曾经指出，这个故事村“位于鄂西北著名道教圣地武当山麓”，“丰富的民间文艺长期伴随村民古朴的农耕生涯”。在经济上，武家沟是一个封闭型的小山村，但在文化生活上，又有它的开放性。“这个山村靠近武当山这个南方最大的道教圣地和道教文化中心。明代以来，南方各地前来这里朝山进香的人陆续不断，山民便有大量吸收这方面传说故事的便利条件，因而许多古朴神奇的染有道教色彩的幻想故事在这里代代相传”。^③ 这个故事村有优秀故事家 12 人，其中著名故事家李德富和李正海、冯明文和冯明如为亲属，葛朝南和葛朝宝为兄弟，其民间故事的传承也带有明显的家属传承特点。

每一个优秀的民间故事家，都具有家属传承故事的一面，因为没有一个故事家不在幼年时从长辈那里听到故事。故事家之间有亲属和宗族关系，也不等同于以家族传承为主，因为一个优秀的故事家毫不例外地都会有丰富的社会经历。但同一地区有亲属关系故事家，一般都长期稳定地居住在家乡土地上，故事家之间民间故事的传承交流，也是客观存在的。

民间故事的传承和社会文化生态环境密切相关。如果说，河北耿村、重庆走马镇这两个著名故事村，具有文化生态环境开放性特征，湖北武家沟故事村虽然经济环境相对封闭，但文化环境也有开

① 袁学骏：《耿村民间文学论稿》第 51、52 页，中国民间文艺出版社，1989 年 9 月版。

② 《走马镇民间故事调查报告》，见《走马镇民间故事》第 8 页，1997 年 4 月四川省内部印行本。

③ 刘守华：《中国民间故事史》第 811、812 页，湖北教育出版社，1999 年 9 月版。

放性的一面，那么上海十位民间故事家聚会的都市区，则具有更大的文化生态环境开放性特征。这十位优秀故事家虽是从全市选拔命名的，但即使聚集在虹口区虹镇、新港地区的四位故事家之间也没有亲属和宗族传承关系，这是因为聚会在上海都市区的民间故事家，绝大多数有背井离乡的曲折经历，在社会上历尽磨难，他们的社会经历，决定了他们的故事具有更开放的社会传承特点。他们传承的民间故事，是全国各地传统故事和上海本土传说故事的大交流、大融合，就民间故事的题材风格而言，则具有一种更为开放的海派特色。

江西《红色歌谣》的产生 及其艺术价值

张 涛

江西自古以来是鱼米之乡，先民在数千年前就在赣江流域渔猎和耕作。江西歌谣绝大多数是反映农业生产、农民的生活、习俗、礼仪和农村青年男女爱情生活的，农耕文化的特色比较浓厚，而且反映在各类歌谣中。从地缘关系来看，古代江西曾是“吴头楚尾”，江西歌谣也受“吴歌西曲”一定的影响。从晋、唐、宋、元等几代都有大批中原人口迁入江西。江西歌谣，尤其赣南的“客家山歌”、赣北的“打鼓歌”等受中原文化一定程度的影响。江西歌谣的形式绝大部分为：四句七言体。也有四句半（拖山调）、四句五言。武宁的“打鼓歌”多是三句半。小调多属生活小调，以调带词。元代，江西高安音学家周德清，他于公元1324年著《中原韵》，列“正语作词起例”、“北曲音韵十九个部首”，对江西的音乐、戏曲、民歌的咬字吐音都有一定的影响。至今，江西的赣剧、各路采茶戏的念白仍以中州韵。在赣南、赣西的一些歌谣和语言中尚有古汉语音韵。江西山多，过去交通闭塞，造成了“江西地不平，十里九样声”的现象。各地的山歌都以当地方言歌唱，形成了多元的风格。赣南各县及永新、莲花等地，歌谣和语言中仍保留着不少古汉语的称谓和形容词，这些地区的歌谣比较粗犷、古朴。

江西的歌谣的共性是：口头性、群众性、地方性及《红色歌谣》的革命性和斗争性。在编纂《中国歌谣集成·江西卷》过程中，投入两万余人次，集录搜集的歌谣数万首，其中《红色歌谣》万余首。在北京终审时，专家们赞誉“江西红色歌谣全国为冠”。

一、江西《红色歌谣》的产生及流传

《红色歌谣》，即第二次国内革命战争时期（1927—1937）流传在江西各革命根据地的革命歌谣。

在第二次国内革命战争时期，在中国共产党的领导下，由无产阶级老一辈革命家毛泽东、朱德、任弼时、彭德怀、陈毅、方志敏等在江西先后创建了井冈山、湘赣中央苏区、赣东北、湘鄂赣、闽赣及赣粤等革命根据地。发动群众实行土地革命，建立工农政权，扩大红军队伍，开展了轰轰烈烈的武装斗争。在长达十余年的火与血的斗争中，在江西大地上，数十万先烈和群众，为了推翻黑暗的反动统治，寻求解放和自由，建立人民的政权而献出了宝贵生命。革命领袖率领红军踏遍江西的山山水水，发动群众进行了人民战争，为保卫革命根据地浴血奋战，粉碎了国民党反动派数十万军队的“围剿”。在这伟大的斗争中产生了多少可歌可泣的英雄事迹，涌现了成千上万的妻送郎、父送子、妹送哥参加红军上前线英勇杀敌的先进人物。同时，各革命根据地在党的领导下，建立起工农政府，实行耕者有其田，废除买卖婚姻，提倡婚姻自由。根据地的人民过着自由、平等、安乐的生活。因此，广大人民群众用歌谣、小调颂扬中国共产党和革命领袖及英勇的红军，于是产生数以万计的《红色歌谣》。一些流行的小调填进了革命的新内容，成了人们喜闻乐见的文艺形式。《红色歌谣》在宣传党的政策、教育群众、团结人民、打击敌人、推动土地革命、扩大红军等方面发挥了特殊作用。《红色歌谣》大大丰富、发展了民间歌谣的内容和形式。《红色歌谣》大部分是颂歌，应当归于当时的时政歌。但由于红色歌谣在江西民间文学中有着特殊的地位，它是江西民间歌谣的一大珍品。因而，特将第二次国内革命时期的革命歌谣从时政歌中分出，单独设立《红色歌谣》类。

江西《红色歌谣》中的歌谣：包括：颂歌、工农革命歌、建立工农政权歌、参加红军歌、红军纪律歌、红军战斗胜利歌、支援红军歌、慰问红军歌、打土豪分田地歌、苏区干部歌、妇女解放歌、

送别红军歌、游击队歌、盼望红军歌等。这些歌谣反映了当时江西革命根据地的概况和轰轰烈烈的伟大斗争。

《红色歌谣》的颂歌中，除了歌颂毛泽东外，还有歌颂朱德、彭德怀、方志敏等老一辈无产阶级革命家的歌谣，表现了富有光荣革命传统的江西人民对革命领袖的热爱。

《红色歌谣》在江西流传甚广，其中尤其是井冈山、永新、宁冈、遂川县及中央苏区的瑞金、兴国、宁都、于都县，赣东北的弋阳、横峰县，赣西北的修水、万载、铜鼓县和宜黄、黎川县的《红色歌谣》居多。这是因为上述县是当年江西各根据地活动中心。

在红军战斗歌、胜利歌中，有些是当年参加过反“围剿”等战斗的老红军口述的，有的是老将军提供的。许多老红军歌手已去世，留下的是珍贵的苏区文化史料。

《红色歌谣》反映了当时江西革命根据地的各个侧面，对研究江西苏区政治、军事、经济、文化史及苏区民俗有着重要的参考价值。对进行爱国主义和光荣革命传统教育有巨大作用。

歌谣是民间口头文学，《红色歌谣》也同样是群众集体创作的，作者有红军战士、有农民、有妇女、有老人、有儿童等，口头传承，一传百，百传千，到处开花，在民间流传。

二、江西《红色歌谣》是进行革命传统教育的活教材

江西《红色歌谣》是江西苏区文化重要部分，是进行革命传统教育的活教材。从其内涵和艺术价值来看，可概括为：“真、情、深、新”四字特色。

真：常言道：“唱戏一半假，山歌句句真”，“谣以民心”。民间歌谣是人民心声的真实写照，也是历史的记录和客观反映。“读首民歌，比读本历史书还真实动人”（臧克家语）。在过去漫长的封建和半封建社会中，封建统治阶级残酷的压榨、剥削，广大农民过着饥寒交迫的生活，肚里有苦无处诉，心里有话无处说，于是便用山歌、小调、民谣来倾吐真情，进行反抗与斗争。如山歌《农民苦》、《农

民怨》、《穷人身上两把刀》和大量的《长工歌》，如《十二月长工歌》、《累死长工耕死牛》、《长工月月苦难言》、《冇食冇衣打长工》等，都真实地反映了旧社会的农民苦难。正如南昌民歌所唱：“口唱山歌手插秧，汗珠滴尽谷满仓，牛耕田来马吃草，东家吃米我吃糠。”这些诉说农民苦的山歌比比皆是，血泪控诉，非常真切。当共产党来了领导农民闹革命，打土豪分田地，当时翻身农民忆苦思甜欢天喜地，又涌现出大量歌颂党和领袖的山歌，表达了苏区人民的真情。井冈山的山歌《三湾来了毛委员》、黎川的《红军砸开千年锁》、于都的《好得朱德毛泽东》、兴国的《来哩朱德毛泽东》。苏区人民对苏区的赞美情真意切。如井冈山的《灯光不算亮》：“灯光不算亮，太阳亮堂堂，爷娘虽然亲，不及共产党。”吉水的《苏杭不如井冈山》：“上有天堂，下有苏杭。天堂苏杭，不如井冈。黄有黄金，白有白银，黄金白银，不如瑞金。”还有对方志敏同志领导赣东北人民闹革命的赞颂的歌谣。如弋阳的《江西出了个方志敏》、《两条半枪闹革命》等，都反映了人民的心声，充满了人民群众对共产党和领袖人物的真切之情。简短、朴素的歌谣，反映了千百万人民群众的真正声音，这就是时代的最强音。

情：“无山无水不成河，无郎无姐不成歌”，江西歌谣特点以歌抒情，以情传歌，以情感人。情歌言情的比兴手法，其生动、形象，高于文人之诗作。其他，诸如劳动歌、生活歌、仪式歌、风俗歌等都含有男女间、人际间、社会间之情恋，可以说无情不成歌。在《红色歌谣》中的颂歌中充满了江西人民对领导工农兵群众进行轰轰烈烈的土地革命、工农政权建设、扩大工农红军的中国共产党及其领袖的深情厚爱。如永新山歌《三湾来了毛委员》；井冈山山歌《井冈山头连青年》；铜鼓山歌《湖南来了彭德怀》等。《红色歌谣》中的情是在血与火的斗争中凝结的阶级情，是人间高尚的真情，是向往和追求生活幸福的纯情。赣南一首山歌唱得好：“红军来了晴了天，工农翻身掌政权，唱着山歌打天下，红色江山万万年。”

情歌中反映了劳动人民青年男女之间的爱恋之情，十分优美诱人。在“比”、“兴”方面很讲究，兴为歌之首，许多情歌开头，均以鲜花、树木、雀鸟、日月、山川、星辰、彩云、植物、风特等比

喻，非常形象、生动，而且比得贴切、通俗易懂。如宁冈山歌《恋歌要恋红军哥》、永丰山歌《一皮手巾选情哥》、吉安山歌《妹妹送你到村池塘一朵莲》、会昌山歌《杨梅酸来梨子甜》、贵溪畲族山歌《莲枝开花莲对莲》、广昌山歌《桐子打花白连连》、《韭菜开花一条心》、《石榴打花朵朵红》、武宁山歌《斑鸠上树背沙沙》以及崇仁小调《十把扇子》、修水山歌《十带》、金溪山歌《十绣》、南丰小调《十匹手巾》等。这些山歌以歌抒情，以情谈爱，在苏区农村男女青年中起了“歌当红娘声传音”的搭桥引线表达爱情的作用。南城山歌：“一条鲜花鲜又鲜，鲜花长在石崖边，只要有心把花摘，哪怕崖壁高上天。”资溪山歌：“哥在高山打雁弓，妹在房中绣芙蓉，绣起芙蓉配牡丹，芙蓉开牡丹红。”崇仁山歌：“摘茶不到盘茶兜，恋妹不到诚心求，一日求示三五转，妹不答应不罢休。”表达了苏区农村男女青年的追求、爱恋、信赖、坚贞之情。

深：“山歌虽短意思深，三言两句露真心”，民歌是人类历史的一面镜子，反映每个时代人民的心声。古人也说：“心之忧矣，我歌且谣”（《诗经·魏风》），“男女有所怨恨，相从而歌，饥者歌者食，劳动歌其事”（《春秋公羊传·宣公十五年解诂》）。江西《红色歌谣》内容广泛，有生活深度、思想高度、艺术高度。生活深度在于泥土芳香，植根于民，抒发民心。思想高度在于对事业（事物）、对爱情、对政治事件执著的追求，爱憎分明，善恶甚清。艺术的精度在于赋，比、兴的手法在民歌中巧妙运用，兴者有民歌味，比有民歌情，生动活泼，通俗浅白，是“活在人民口中的艺术”。

江西的《红色歌谣》，反映了一个时代，记录了惊天动地的变革，抒发了工农大众翻身做主人，拥护共产党、革命到底的决心。井冈山的山歌唱出了人民和共产党的血肉相连的关系：“灯火不算亮，太阳亮堂堂，爷娘虽然亲，不如共产党。”从这首歌谣中可以看出井冈山人民，也可说江西人民跟着共产党和敌人斗争的历史，无数先烈倒下去，可是英雄的江西人民并没有被敌人的疯狂而吓退，而是揩干身上血迹，掩埋好同伴者的尸体，高唱战歌，继续战斗。黎川人高唱：“穷人骨头硬如铁，钢刀架颈不变色，老子死了儿子干，儿子牺牲孙子接。”同样还有一首红色儿歌：“穷人心头一团火，

钢刀架颈怕什么，杀了爷爷有爸爸，杀了爸爸还有我。”另外赣南山歌：“真金不怕火来烧，革命不怕敌人刀，砍了脑壳还有颈，砍断颈来还有腰。”从这三首《红色歌谣》中反映出人民对敌人的仇恨，对党的热爱之深、决心之大。它是革命的正气歌，是进行革命传统教育的好教材。

新：歌谣是时代的“晴雨表”，不同的时代，都有新的歌谣涌现。江西歌谣之新，在于反映江西大地上进行的伟大土地革命的“红色歌谣”，它唱出了新天地，唱出了人民新政权，唱出了人民新军队，唱出了劳苦大众的新生活，也谱写了歌谣史上的新篇章。在十年（1927—1937）波澜壮阔的革命战争中，江西各块革命根据地开展群众性的文艺活动，办起工农剧团，在乡村建立俱乐部，开展山歌演唱，十分踊跃，使流行在各地的山歌、小调增添了革命的新内容，配合工农政府、红军的各项工作、发挥了宣传鼓动作用。据1934年1月的统计，仅中央苏区就有俱乐部1656个，工作人员49669人。江西的会昌等14个县在1932年9月统计，有俱乐部712个，平均每县50个。俱乐部里唱山歌、演戏、办墙报、读报、识字，十分活跃。“山歌加政策”是一种有力的武器，不论是扩大红军、慰劳红军、欢送红军上前线，甚至在前沿阵地进行鼓动，或者在分田地、建政权、搞生产中，山歌发挥了宣传政策，宣传战果，鼓励士气，推动各项工作的巨大作用。著名的兴国山歌手曾子贞，当年走到哪里唱到哪里，用山歌动员青壮年参加红军。《送郎当红军》、《当兵就要当红军》、《当了红军人人亲》、《恋哥要恋红军哥》、《红军到处受欢迎》、《高举红旗当红军》、《妹送阿哥当红军》、《十送郎当红军》、《当红军最光荣》等山歌、小调唱遍了各个革命根据地的山村，迅速掀起了妻送郎、妹送哥、父送子的参加红军热潮。在兴国县流传着“一首山歌两个师”的佳话。兴国县动员了两个师的青壮年参加红军。兴国山歌《欢送少共国际师上前方》、《欢送兴国师出发》，记录了当时感人的情景。红军纪律严明，深得群众爱戴，产生了一批红军纪律歌，如井冈山的《红军纪律歌》，南丰的《红军三大纪律歌》，万年、宜黄的《红军纪律歌》及兴国歌颂红军的铁的纪律的《山歌来自兴国城》等，这些《红色歌谣》反映了人

民军队秋毫无犯的风纪，颂扬了人民军队为人民的崇高宗旨。红军战斗歌谣记录了七溪岭战斗、黄洋界保卫战和一、二、三、四、次反“围剿”的胜利。慰劳红军、欢送红军的歌谣反映了鱼水情深的军民关系。

《红色歌谣》中有许多宣扬廉政勤政、艰苦奋斗、全心全意为人民的内容，流传至今，仍有现实意义。如兴国山歌《苏区干部好作风》：“苏区干部好作风，自带干粮去办公，日着草鞋分田地，夜走山路打灯笼，苏区干部好作风，真情实意为群众，油盐柴米都想到，问寒问暖情意重。”这种全心全意为人民服务的新风尚，多么可贵，须永远发扬。

尊重女权及妇女解放运动，当年在苏区是一件新鲜事，也是关系“半边天”的大事，于是产生了一大批妇女解放的新歌谣。如井冈山的《妇女暴动歌》，会昌、黎川的《妇女解放歌》，遂川的《十杯茶》等，都唱出了苏区妇女姐妹翻身做主人，提倡婚姻自主，自由结婚的心声。正如莲花的山歌所唱：“红梅岭上画眉叫，清水塘中鲤鱼跳，苏区婚姻讲自由，心同意合两相好。”

江西人民是富有革命传统的英雄人民，为了革命胜利，多少先烈牺牲了宝贵的生命，用鲜血酿成的红色歌谣，记录了一代新风。江西人民在胜利时高歌猛进。瑞金山歌唱出了人们的理想：“金斗山上落凤凰，凤凰就是共产党，指出革命路一条，砸碎地狱造天堂。”江西人民在过去困难时刻，也用歌谣鼓舞士气。兴国山歌表达了革命到底的坚强意志：“打铁唔怕火星烧，革命唔怕杀人刀，斩了头来还有颈，斩了颈来还有腰。就是全身斩断，杀人墩上飙三飙，飙向敌人咬一口，冲天怒气恨难消。”

“民歌是人民用火与光铸成的利剑”，这利剑刺破了黑暗，迎来了光明。现在正处在改革开放，建设有中国特色社会主义的伟大时代，让我们在党中央的领导下，高举邓小平理论和“三个代表”思想伟大旗帜，努力奋斗，使江西歌谣插上时代的翅膀，与时俱进，为弘扬中华民族优秀文化，建设社会主义精神文明谱写出更新的篇章。

民间语言文化遗产的旷古保护工程

——浅议《中国谚语集成》

廿年编纂之大成

李耀宗

1984年夏，民间文学巨擘——钟敬文、贾芝、马学良三老鼎力奔走、登高倡呼的三套《民间文学集成》，终于正式上马。整整20年，由恩师马老先生领衔主编的《中国谚语集成》，经上下内外齐心协力，坚韧奋战，全国30个卷本，现已全部完稿。其中，已见书或终审24卷，仅6卷待最后杀青。我们可以自豪地说：《中国谚语集成》业已灿然大备，全面告捷！

《谚语集成》饱经旷日苦战，“告捷”来之不易！年深日久，书是人非，马老学良主编，及各地数十位同仁，为了本书的告成，“鞠躬尽瘁，死而后已”！作为集成长征路上的一名老兵，请让我假此喜庆时刻，代表总编委会，向功勋卓著的已故师友同仁，敬表最深切的怀念；同时，向参与本书工作的所有同志，表示诚挚的慰劳；向关怀、帮助本书的各级领导及方面，致以衷心的感谢！

《中国谚语集成》之“大成”，总体上讲，在于全面地、系统地、科学有效地保护了中华各族上下五千年所积淀的谚语文化遗产。这宗文化遗产，是各族民众千百年来屡试不爽的智慧与经验的规律性结晶，是民间文化殿堂中最普及、最常用、最丰富、最剔透玲珑的语言艺术瑰宝。就如此珍贵的文化遗产，做如此成功的有效保护，无疑是对中华民族乃至全人类文化事业的历史性贡献。

《中国谚语集成》之“大成”，具体地讲，则至少表现在弄清家底、填补空白、建设学科、历练队伍、积累经验等五个方面。

一、围绕《谚语集成》，开展史无前例的全国 谚语大普查、大采集，首次弄清了中华 民族的谚语遗产家底

我国谚语源于何时？量有多少？千百年来，无人能详。

谚语的源起，最晚可上溯至史前的尧舜时期。据传，尧舜立进善之旌，诽谤之木，政有缺失，民于木书之。此所谓“谤”者，乃旁言、异议也。其中，就不乏“讹言”，如《诗经·小雅》云：“民之讹言，宁莫之惩。”此类“讹言”，约当现今发牢骚的顺口溜。其中一部分，流传为《国语》“越语”韦注“俗之善谣”，而称曰“谚”。《说文长笺》解释说：“一时民风土著论议也，故从彦、言”，“观彦言而可知寓教于文矣”。

尧舜利用“谤木”，饱饮“民风土著论议”之惠，故“谤木”沿用至商周，进而变为“天子巡狩、太师陈诗”的“采风”之制；至西汉武帝，专设“乐府”，更开社会大“采风”先河。两汉及其以降历代王朝，从中央到地方，自官府而文坛，时强时弱，或张或弛，始终沿袭“采风”传统。如果说先秦至西汉，谚语采集还偏重“陈风”资治之需，多关注社会谚、时政谚，那么，及至东汉，以崔寔辑当时农谚作《四民月令》为标志，谚语采集则开始广及民众生产、生活的各个方面。千百年间，采谚之风续辍不常，辑谚之作迭见成就。

时至现代，“五四”新文化运动中的新歌谣浪潮，激起了人们对谚语的全面关注，从“采以为谈”进而著书立说。于是，人们开始探究：中华民族究竟有多少谚语、有多少类谚语？限于当时的历史条件，人们虽孜孜不倦，苦苦求索，仍只能知其崖略。1948年，谚语学者朱介凡先生积十数年研究之功，在《论中国谚语的搜集》一文中说：“汉语中的谚语有四百万则之多。”

按理讲，400万之巨，焉谓不多？只可惜，这个数字来自“推断”，并未经过全国性田野普查，难言可靠。事过43年，至1991年，《中国谚语集成》结束全国大普查时，朱老先生以鲐背高龄之躯

自台湾返大陆访问。他兴致勃勃与我交谈，特别问及普查结果，并坦言“400万则”那个数字“只是推断”。当我据实相告普查结果后，他欣喜若狂，说：“我那时孤军作战，你们现在全国动员，哪能比啊！”他连说“好好好”后，动情地称道，“弄清全国谚语家底，我那时候想也不敢想。现在你们做到了。功德无量啊！”

围绕《集成》而开展的谚语大普查，自1985年起步，至1991年基本结束；此后，又反复零星查漏、补遗，迄今全部扫尾：总共普查6年、补查14年，共历20个寒暑，动员上百万人次，在全国除港、澳、台外所有县、市级范围的95%的乡镇、街道（含大型工矿区域），查录谚语资料共约450余万条；经去重汰非，大部分编入千余册地、市、县资料本（含与故事、歌谣合编本），少部分则录于各地卡片备查：总计存档250万（含异文、变体）！

精确地说，250万这个数字，恐还难言我国谚语遗产的全部“家底”，但它毕竟经过实地普查所得，距实际“家底”应该相差不大。可见，朱介凡先生当年所说400万则，其“推断”确实夸张了些：仅汉谚，当难达此之巨。

在编纂本《集成》时，限于主客观种种缘由，尚有大约5%的死角，未及普查；另，碍于民族语言的翻译难关，民族谚亦难免遗珠之憾。加上这样那样的阙失，我国各族谚语遗产的总“家底”（含异文、变体），似可号称“300余万条”！

二、围绕《谚语集成》，首次实现中华各族 谚语大总汇，填补了我国乃至世界 “谚海全书”的一大空白

上面已谈，东汉学者崔寔，辑当时农谚而编《四民月令》，首开我国汇编谚书之先河。循崔氏足迹，三国吴陆玑著《行诗草木鸟兽虫鱼疏》，北魏贾思勰著《齐民要术》，唐李商隐著《杂纂》，宋周守忠著《古今谚》、龚颐正著《释常谈》，西夏梁德养与王仁持合著西夏文《新对偶谚语集锦》，元娄元礼著《田家五行》，明杨慎著《古今谚》、郭子章著《六语》、沈株宠著《谚谟》，清杜文澜著《古

谣谚》、曾廷枚著《古谚闲谈》、王有光著《吴下谚联》、范寅著《越谚》……以上，仅古代谚书之大端。

时至近现代，影响较大者，如：胡朴安著《俗语典》、李鉴堂著《俗语考源》、史襄哉著《中华谚海》、朱雨尊著《民间谚语大全》、夏云著《中华农谚》、费洁心著《中国农谚》，等等。

建国后，采编谚书更是风靡全国。据不完全统计，55年来，谚语作品汇集，达3000余种（含各地内部刊行本）。其中，堪称“巨制”者，如中国民间文艺研究会、兰州艺术学院各编《中国谚语资料》（上中下），中国民间文艺出版社编《俗谚（中国谚语总汇·汉族卷上中下）》，杨亮才、董森主编《谚海》（四卷本），吕平等主编《中国农谚》（上下卷），等等。这些巨制，收谚在万余至数万之间。另，台湾朱介凡老先生所著《中华谚语志》（11卷本），收谚达52115条，或为我国入书谚量之最。迄今，我们还未发现，在本《集成》之前，有十万、数十万谚语的全国各族谚语总汇！

入收中华古今各族谚语珍品的《中国谚语集成》，以其不争的科学性、全面性、代表性特征、40余万各族佳谚的无匹规模，终于成为名副其实的“中华民族谚语总汇”，填补了我国、乃至全世界“谚海全书”的一大空白！

三、围绕《谚语集成》，成“套”地解决理论难题，初步创立了“中国谚学”的学科体系

纵览我国的谚语采集与编纂，可谓源远流长、继代有作。所憾者，此举长期限于政府“陈风”或个人治学，量微面窄，此承彼辍。不独如此，还大多侧重关注采集、荟萃，而忽视理论研究，尤其系统理论研究，以至迟迟未就谚学学科体系。不少理论问题，甚至有如谚语的界说、类别等最基本的理论问题，长期踟躅于少量学者的各自研究，或偶有争鸣，或索性搁置。有的学者勇于前驱，积极探索，包括引进国外成果，比如前苏联的“熟语学”理论，但毕竟势单力薄，未就全国性的学科建设效应。

拥有得天独厚时机和条件的、隶属政府行为的系统文化工程之

一的《中国谚语集成》，既填补了上述的“谚海总汇”空白，还首次掀起了全面研究中华谚语的全国性热潮。这一热潮，结合编纂业务，全面触及了中国谚语的基础研究与应用研究的理论问题。举其大端盖有：

（一）谚语的界说及其文化属性。《集成》博采中外古今数十种“谚语界说”之长，而自立一说：“谚语是民众集体创作、广为口传、言简意赅并较为定型的艺术化语句，是民众丰富智慧和普遍经验和规律性总结。其特质，兼具语言、文学、语俗及百科文化载体等四性。”立足如是界说，《集成》一改“就谚论谚”之弊，进而深入研究谚语的文化属性，开展多学科交叉研究，以解决编纂难题。

（二）谚语的源流与艺术特征。梳理中华谚语的源流、审视古今谚海的消长；从内容、形式、艺术、运用等多侧面，审视谚语的特征。

（三）谚语的分类原则及框架。我曾妄诤：“科学研究，就某种意义讲，其实就是分类研究。”谚语精妙赅博，纷披琐屑，我还固执认为，“谚语分类之难，或为文化本分类之最”。我们集思广益，总结出“成系统、有章法、利实用、便研究”的内容分类原则，构建成“十类四级”（事理、修养、社交、生活、时政、风土、自然、农林、工商、文教、大、中、小、串）框架，克服了以往分类过简、过繁、过杂、过乱等弊端，或许可谓空前完善，自成一体。

（四）谚语的编排方法与技巧。若说“分类”是宏观“编排”，那“编排”则是微观“分类”。按内容分类，宏分甚难，微分则更不易。我们立足内容，兼顾形式，摸索出“凤头、类靠、照应、自注、夹带”等技法，巧妙梳理零、整关系，益显分类章法之明，而更收阅读便捷之效。

（五）谚语的采集、翻译、整理、注释。“采集”，我们厘定了“科学性、全面性、代表性”等三性原则，确保“集成”的总体方针；“翻译”，指民族译谚汉谚，我们谨守“信、达、雅”，而力保原作风格；“整理”，强调忠于原作、忠于习用、忠于谚语本质风格特征，力避“文”化整容；“注释”，我们制定了“可无不有，可少不多，应有尽有，应详尽详”十六字方针，以尽显《集成》采录、

编纂、研究之“成”。

(六)《集成》后的谚学研究前瞻。我们认定,《集成》乃基础工程,其后更有宏伟的研究大厦要建。故此,《集成》通过举办讲习班、学术会、日常编务、审稿议程、序跋撰写,以及与兄弟项目的横向交流,等等,针对上述诸端理论问题,反复地、深入地充分研讨,并将其成果及时付诸编纂,接受实践考验,从而使“中国谚学”学科体系跃然纸上,为其以学科之尊走向世界,拓开了成功之路。

四、围绕《谚语集成》,在全国范围发掘、培养人才,造就了一支空前规模的谚学专业队伍

由于种种缘由,以往的谚语研究,多局限于少量乃至个别学者,且多为其他研究所兼及,专门研究者为数寥寥。简言之:学者少,起步晚,规模小,底子薄。尽管也有高人贤达勇于前驱,且卓有成效,怎奈研究人才总量、总体理论成果,仍难与泱泱中华谚海之宏相称。中国谚语研究亟待长足发展,疾呼学人辈出!

20年前,《中国谚语集成》上马后,举全国省、地(市)、县各级之力,纷纷成立办公室和编委会,乡镇、街道、村寨、重点厂矿等遍布工作站或采风点,其专职、兼职、聘职,以至较长时间专司其事的业余谚语工作者,多达数万之众。

数以万计的谚语采、编人员,深入广大城乡基层,根据编纂总方案和总编委会下发的文件、简报,开展谚语大普查、大采录。为了提高业务水平,确保工作质量,其中数以千计的人员,先后参加了各种业务培训或学术研讨。他们来自各行各业,有老有中有少。相当一部分人,还是初次接触谚语工作,对于什么是“谚语”尚不清楚。他们在“游泳”之中学“游泳”,通过采集谚语、编纂《集成》,系统地学习并程度不同地掌握了谚语知识,激发了对谚语的浓厚兴趣。从此,许多人加入了谚语研究行列。

至于那些原本学有所成的新老学者,诸如:江苏的王铨老先生,上海的王文华先生,河北的武占坤先生,浙江的陶汇章、蒋风,湖南的何学威、龙海清,湖北的徐荣强、杨万娟,山西的荆欣文、张

余，北京的段宝林、王常在，四川的侯光、王纯五，天津的汪健云、苏传贤，广西的黎邦浩、韦苏文，贵州的杨浩青，安徽的崔莫愁，黑龙江的刘永江，山东的李万鹏……等等，则更是鱼跃海阔、鸟飞天高，奋袂大展其长，既编纂《集成》，又撰文著书，成为建设《中国谚学》学科的先锋和中坚。

1989年夏，在《谚语集成》的编纂高潮中，“中国谚语学会”在北京宣告成立，尽管由于种种原因“学会”未能如期持久活动，但至少堪称我国当代谚学队伍的一次大检阅、大誓师，也足见《集成》工作带来的旺盛人气儿。

五、围绕《谚语集成》，积累保护琐屑纷披文化珠玑的成套经验，洞开了全面保护民间语言文化遗产的广阔前程

保护、抢救中国民间文化遗产，是我们这个时代的光荣而艰巨的历史使命。编纂、出版“十大文艺集成志书”这一系统工程，正是完成这一使命的伟大开篇。其中的《中国谚语集成》，则是保护、抢救我国民间语言文化遗产的雄浑前奏。

《文化学》告诉我们，“文化”可分心态、物态、行为、制度四个大类。“十大集成志书”属“心态文化”范畴。此“范畴”中，有一大类，叫“民间语言文化”。这宗“语言文化”所属语类，除“谚语”外，还有俗语、歇后语、惯用语和民间谜语：诸语总称“民间熟语”。

以“谚语”为突出代表的“民间熟语”，是非物质文化遗产中，最普遍、最常用、最量大，也最琐屑纷披而最易被忽略的剔透玲珑的瑰宝。其性质、地位、特征、数量等等，皆非同一般。它无人不知，却难以尽知；无处不同，却难以善用；无处不传，却随着时代、社会变迁而难免失传。总体讲，它很是“长寿”，一些精品盛传千百年、数千年而不衰，但具体讲，却有大量佳作，尤其时代感、地域性强的作品，在悄无声息地屡屡“更新换代”，虽并非瞬间即逝，但屡让人们习焉不察。待到“察觉”，往往失传已久。

鉴于“民间熟语”类型之特殊，习焉不察，且研焉难透、未透；鉴于“民间熟语”存在之特殊，须臾难缺，又须臾不停消长，有的则可能永远消失。面对这种情况，我们不能严肃感悟：完成《谚语集成》不能就此止步，还须以其成果和经验，开拓更为广阔的民间熟语之“成”之路。

传统文化发展史表明，各种文化事象大体经历着两种途径：自然繁衍与人为保存。文化史还表明，或如上述文化特性使然，“民间语言文化”多历“自然繁衍”，而较少“人为保存”，更难有如现今这样自觉的、大规模的、抢救性的“人为保存”。如今的抢救、保护工程，有千百万民众直接、间接参与，有兼具“科学性、全面性、代表性”的编纂出版，继此之后，还有更大规模的数据库网络出版交流。可见，当代中华非物质文化遗产的“人为保存”，远远非同于以往惯用的“静态保存”，而成为“自然繁衍加人为保存”的“活态传承”。

令人振奋的是，“谚语文化遗产”的旷古保护，为全国保护其他民间熟语所积累的成套经验，业已派上了用场。接踵上马的《中国谚语熟语数据库》已经活用这些经验，进一步创造了“多层多角分类”、“句式手法聚串”、“多维立面索引”，以及“面俗就雅整合”等前沿成果，完成了第一期工程——《民间熟语数据库分类编纂框架》。按照这个《框架》，该库将囊括：谚语、俗语、歇后语、惯用语用民间谜语等各个语类的千百年遗产——上千万语条（含异文、变体和跨类），20亿字量，成为古今中外民间语库之最。

末了，让我们满怀豪情地说：辉煌的《中国谚语集成》，及其后续、延伸成果——《中国谚语熟语数据库》，完全堪称真正意义上的“民间语言文化遗产的旷古保护工程”，其性质、其规模、其功效、其影响，史无先例，世无匹伦！

关于曲艺的界定

——在《中国曲艺志》湖北卷 编辑会议上的发言

枫 波

《中国曲艺志》是国家社会科学“七五”规划重点科研项目，是一部具有科学性、知识性、资料性的艺术专著，也是一部具有权威性的民间艺术丛书。我们目前将要编纂的《中国曲艺志·湖北卷》，就是这套丛书中的一部。

在编纂《中国曲艺志·湖北卷》之前，我们首先就要弄清什么叫“志”？“志”和“方志”有什么关系？方志最早见于《周礼》。《周礼·地官·诵训》：“诵训掌道方志，以诏观事。”宋司马光《司马温公文集》卷66《河南志序》云：“周官有职方、土训、诵训之职，掌道四方九州之事物，以诏王知其利害，后世学者，为书以述地理，亦其遗法也。”

掌，即掌握。道，就是说与记。掌道方志就是掌握、叙述、记录四方九州的事物，以供朝廷制定方针政策时参考。《辞源》说：“凡记述全国或一地的地理、风俗、教育、物产、人物、名胜、古迹等特征及沿革之书，如统志、省志、府志、县志等，皆称方志。”

两汉、魏、晋、南北朝时期，方志也叫“地志”、“地记”。隋、唐时期，大多称“图经”，也叫“图记”、“图志”。宋之后方志之名才开始广泛流行。此外，方志还有许多别名，如“录”、“乘”、“书”、“略”等等。我们现在所编纂的《中国曲艺志·湖北卷》应该说是艺术门类中的一部专志。

湖北省的说唱历史悠久，品种繁多，源远流长，是《中国曲艺志》的重要组成部分。中华人民共和国文化部、国家民族事务委员

会、中国曲艺家协会〔86〕第231号《通知》中指出：编辑出版《中国曲艺志》的宗旨是为了全面、系统地搜集、记录、整理各地有科学价值的曲艺资料，反映建国以来的曲艺历史、理论研究的重要成果和曲艺改革的成就，推动社会主义曲艺事业的繁荣发展。这是编辑出版《中国曲艺志》的宗旨，也是我们编纂《中国曲艺志·湖北卷》的宗旨。这是一项意义深远、任务艰巨的文化系统工程，也是一项造福子孙后代的光荣使命。

湖北省是楚文化的中心发祥地，民间艺术丰富多彩，说唱形式异彩纷呈。流布于湖北境内的曲艺品种，虽然在其形成的时间上有长有短，曲种有大有小，流传地有广有窄，但它们都在我们的编辑范围之内。即使是来自外乡的说唱艺术，在辗转的流传过程中，已“入乡随俗”，染上了浓郁的湖北地方色彩，也成了湖北说唱艺术的有机组成部分，人民群众不可或缺的精神食粮。它们均是我们将要展开的工作对象。

曲种，特别是本地曲种，是我们修志的基础与核心。《曲艺志》正是围绕曲种而展开的。因为有了曲种才有了曲目，才有了艺人的表演，也才有了与曲种相关的轶闻传说。一句话，没有曲种就没有“曲艺志”。因此，在我们编纂《中国曲艺志·湖北卷》之前，首先要将湖北省境内流布的曲艺品种，包括说的、唱的、和说唱相间的曲种各有多少弄清楚。要做到“有曲必录”，但在“录”之前就要弄清什么是曲种，什么不是曲种，这里就有一个曲种的界定和界定的标准问题。

对曲种的认识与界定，是随着时间的推进而不断深化而改变的。这正如列宁所说：“人的概念并不是不动的，而是永恒运动的，相互转化的，往返流动的；否则它们就不能反映活生生的生活。”（《列宁全集》38卷）比如，湖北省在20世纪60年代初，湖北省文化事业管理局属下的“曲艺工作组”，在《关于挖掘曲艺传统艺术的初步规划》中指出：“我省曲种共有20个，其中根生的曲种13个，外地移植已在我省生根的曲种3个，已移植进来尚未生根的曲种4个。”

当时认为“根生”的13个曲种是：汉滩小曲、说鼓子、围鼓子、清唱、碟子小曲、湖北大鼓、渔鼓、三棒鼓、三才板、南曲、

坠子、鼓儿词和孝歌。这种认识与界定方法，显然带有其时代的局限性。

1962年，湖北省文化事业管理局属下的“曲艺工作组”，曾对流布于湖北境内的部分曲种的曲目进行过文字整理，各地区也对当地的部分曲种的音乐作过一些记录，但很遗憾，由于“众所周知”的原因，此项挖掘所获得的文字资料和音乐资料在“十年动乱”中已大部散失。即使是挖掘整理过的个别曲种，因受当时认识上的局限，只是对所谓具有“湖北代表性”的少数“根生”曲种进行过文词的或音乐的记录整理，也不是对流布于全省的曲艺普查和挖掘。

《中国曲艺音乐集成·湖北卷》编辑部所进行的普查，可以说是开国以来我省规模最大的一次普查活动，共有44个曲种收入了《中国曲艺音乐集成·湖北卷》。即使是这种空前的大普查，也带有自身的“目的性”和局限性（即它仅是针对“唱”或“说唱相间”的曲种而展开搜集、整理的，而不是对全部曲种的搜集、整理）。虽然《中国曲艺音乐集成·湖北卷》已经完稿，但是，因受当时认识上局限，出现了个别应该收而没有收的曲种。

《中国曲艺志·湖北卷》与《中国曲艺音乐集成·湖北卷》不同的是，前者不仅要收“唱”的曲种，而且也要收“说”的曲种。因此，我们在编纂《曲艺志》的过程中，深入地对各地曲种进行调查研究仍然是一项不可或缺的重要任务。

在调查之前后，一个重要的任务，就是要对调查的对象进行比较、鉴别、研究、认定。特别是对那些陌生的曲艺形式，它们属不属我们编纂的范畴？若认为它们是曲艺，属于何种类型？都要一一弄清。对于一种民间说唱相间的艺术品种，不仅要看其形式，而且还需要与其形式相同或相似的曲种的声腔加以比较研究。

曲艺所以需要界定，是因为有些民间艺术形式具有多重色彩。比如戏曲与说书，清唱与曲艺，曲艺与杂耍、曲艺与歌舞，等等。它们之间既有同的地方，也有异的地方，它们的区别在哪里？我们要做出判断。阿英在《小说闲谈·燕子笺弹词》中说：“……燕子笺，无著者姓名，咸丰乙卯刊本，四回。弹词与传奇的差异，在末回里，也说得明白。……明公！您却又错了！这说书不同唱戏，戏

是扮与人看，即如《安禄山》的始末，不过换了几回行头，打了几阵锣鼓，从后台里提出颗首级，早已经完了戏了。若是说书，便必须要一节节还他个实在，又加上渲染，那听的才色动眉飞。所以这位编书的，按据正史，采摭传奇，重新与他装点起来，才成上几回上等的好书。……”

阿英在这里是说的戏曲与弹词（曲艺的一种）的区别，郑振铎先生在《中国俗文学史》中也说过讲唱文学与戏曲的不同，他说：“讲唱文学的组织是，以说白（散文）来讲述故事，而同时又以唱词（韵文）来歌唱之的；讲与唱互相间杂。……这种体裁，原来是从印度输入的。最初流行于庙宇里，为僧侣们说法、传道的工具。后来乃渐渐出庙宇而入于‘瓦子’（游艺场）里。……它们不是戏曲；虽然有说白和歌唱，甚至演唱时有模拟故事中人物的动作的地方，但全部是第三身的讲述，并不表演的。”

流布于湖北省境内的鼓书鼓词、渔鼓道情、丝弦小曲，从形式上看，它们比较容易鉴别，它们属于曲艺无疑，因为它们的外部特征很明显，似乎无需进行鉴别、界定。其实不然，这类形式之所以须要鉴别，我以为不在形式，而主要在其声腔。比如同是打鼓说书，因其流布地区不同，声腔有异，它就有“南路”与“北路”的区别。这正如《稗史汇编》所说：“古人所作有同名而异调者，有异名而同辞者，又有名同而句字可以增损者。”

对于这类形式相同或相似的说唱艺术品种，只有经过比较之后，才能判断其与之相类之形式的关系，才能确定其为“同种变异”，还是独立品种。

也许有人会说，我们编纂的是《中国曲艺志·湖北卷》，又不是编纂《中国曲艺音乐集成·湖北卷》，何必这样繁琐，自寻麻烦？我以为，虽然《中国曲艺志·湖北卷》中的曲种表述与《中国曲艺音乐集成·湖北卷》不同，无需附谱例，但在表述中必然要涉及到音乐，即使是寥寥数语，也要言之有据，建立在可靠的基础之上。因此，要表述这类形式，就要对其有一个真切而全面的了解，弄清其属性、种类，而不能随意推断。

此外，当你对这些形式比较、鉴别之后得出结论，仍要将它的

流传地区、形成年代、艺人师承关系、曲目、声腔、牌子名称、演唱形式等等，一一了解清楚。

需要认定又难以认定的形式，除了我们上述所讲的说书与戏曲、说书与清唱之外，还有一些往往是发生在那些既有某些曲艺特征，而又与通常所见的曲艺形式差异较大的艺术形式之中，这是一种介乎于曲艺、杂耍、民间歌舞、山歌野唱之间，具有双重色彩的艺术门类。如已收入《中国曲艺音乐集成·湖北卷》中的“三棒鼓”、“莲花落”、“跳三（丧）鼓”等就属这种类型。

在深入调查中也许还会遇到用通常的曲艺概念难以套合的艺术形式。对有曲艺特征的这类形式，我们应该认真地比较鉴别，视其与曲艺亲缘关系的远近、亲疏而决定取舍。对这类形式既不搞“拉郎配”，强拉到曲艺中来，也不能不加鉴别“一推了之”。

在编纂过程中，除了上述需要比较、鉴别、认定的某些说唱形式的种属和与曲艺有关形式之外，有些问题还值得研究。其中一个突出问题是，历史上曾属于曲艺范畴的艺术形式，而在湖北的曲艺界或音乐界的一些人的观念中则不认为它是曲艺，而把它们划到了其他艺术门类之中。如“莲厢”，不少省市把它作为一种曲艺形式看待，而湖北则认为它是民间歌舞。再如“带过曲”，它曾是宋、金、元大型说唱诸宫调中的一个有机组成部分。但“带过曲”在湖北的传统曲艺中很少见，它主要分布在秧田歌及跳丧鼓中。如“三声带赶声”、“四声带穿号”、“扬歌带板”、“杨歌带赞”、“扬歌带戏”、“叮头子带古人”、“叮头子带小纲鉴”等等。这类形式主要演唱民间故事、民间传说，叫戏而不是戏，不化妆，一人多角，它是不是曲艺？

这些可能是一种“自找麻烦”的多余话，也可能是一个应深入研究而有价值的课题。若是前者，可以一带而过，若是后者，则可能为《中国曲艺志·湖北卷》增添某些楚文化色彩。

曲艺的鉴别界定是一个非常复杂的问题，因为涉及到许多悬而未决的理论问题。我个人认为曲艺的界定，既要考虑到一些传统观念、传统的界定，同时又要将曲艺放在历史的进程中来加以考察。因为现在看到的曲艺形式，并非“生来”即是如此，它只是今

天的“容貌”，它曾伴随着人类社会经历了一个由低到高、由简入繁、由微生巨的漫长发展演变过程，我们不能用今天的“容貌”去否定过去。如，四川出土的东汉说书俑及广元说书石刻造像，就与今日打鼓说书的形态有较大的差异，它更像楚地击鼓插田中的歌师，但我们并不能因此而否认前者，更不能否定后者，它们之间的差异就是发展、变异。恩格斯在《自然辩证法》一书中说过：“不仅整个地球，而且地球今天的表面以及生活于其上的植物和动物也都有时间上的历史。”

因此，我们要用辩证唯物主义和历史唯物主义的观点去看说唱艺术的发生和发展。追溯、反映楚地说唱艺术“时间上的历史”，无疑是我们修志的一项重要任务。

论《中国曲艺志》的编纂价值及其对 曲艺艺术学科建设的重大意义

吴文科

《中国曲艺志》作为国家社科基金资助的重大科研项目和全国艺术科研重点项目，是被誉为中华民族“文化长城”的“十部中国民族民间文艺集成志书”之一。自1986年，由中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会和中国曲艺家协会共同发起并且组织编纂以来，已经历时18个春秋。截至2004年底，共编纂完成和出版《湖南卷》、《河南卷》、《江苏卷》、《北京卷》、《湖北卷》、《河北卷》、《安徽卷》、《辽宁卷》、《内蒙古卷》、《山东卷》、《四川卷》、《黑龙江卷》和《吉林卷》共13卷，正在出版中的有《上海卷》和《贵州卷》，进入终审环节的有《云南卷》、《浙江卷》、《福建卷》、《西藏卷》、《天津卷》、《江西卷》和《广东卷》共8卷，完成复审的有《甘肃卷》和《新疆卷》，完成初审的有《宁夏卷》和《陕西卷》，交付初审的有《山西卷》和《青海卷》。整个编纂工作已经完成了全部工作量的大约3/4左右。如果没有大的意外，再有两年左右的时间，即在开始启动编纂以来的第20年，将完成所有的编纂和审稿工作，全部交付出版。和其他9部集成和志书的编纂，在所用的时间跨度上，大体相仿。而事实上，《中国曲艺志》的正式起步编纂，当以1987年11月在湖南长沙召开的第一次全国编纂工作会议为界，之前的两年为酝酿发动阶段，1988年起才正式进入编纂实施，即全部完成所用的时间实际上为18年。

相对于其他集成和志书的编纂而言，《中国曲艺志》的启动编纂，在当年并非一帆风顺。有些同志甚至认为条件还不具备，不倾

向于启动上马。这从一个侧面反映出当时部分同志中对于曲艺艺术尚且存在着某种偏见，也反映出曲艺的学科建设及其学术力量的薄弱，因此，在有的同志看来，尚不具备编修有关自身志书的客观条件。当然，《中国曲艺志》在当时大多数有识之士的坚持之下，最终得以立项启动，并且已经基本完成了。但由当年的这个小波折所折射出来的曲艺艺术史论研究相对贫弱和学科建设不够健全的状况，也随着这部大书及其姊妹篇《中国曲艺音乐集成》的编竣，将会完成历史性的改变。面对这部即将全面完成并且作为中华民族文化建设长城工程重要组成部分的煌煌 29 卷本（台湾卷暂缺）、总计近 3000 万字的大型专业方志丛书，我们终于可以自豪地说：《中国曲艺志》的启动编纂和最后完成，基本摸清了中国曲艺丰富多彩的历史家底，考订确认了数百个曲艺品种的源流关系，大体廓清了构成曲艺艺术学科框架的逻辑边际，梳理保存了大批曲艺文化的珍贵资料，初步回答了有关曲艺艺术文化构成的一系列重大问题，聚拢锻炼出一大批比较精通有关曲艺艺术史志研究的学术队伍。换言之，《中国曲艺志》的编纂完成，不仅彻底改变了曲艺艺术“有史无书”的贫困面貌，而且为曲艺学的真正建立，奠定了非常坚实的学术基础。功德无量，意义殊大！

一

中国是世界上唯一没有中断传统的文明古国，这与中国具有悠久的编史和修志传统不无关系。某种意义上说，正是这种编史和修志的历史传统，维系着中华文明的延续和中国历史的传承。

中国的史书浩如烟海，自宋元以来，保存下来的将近万种。中国的志书更是不少，不仅有各种“方志”如总志、省志、府志、州志、厅志、县志乃至乡志和镇志，而且有诸多的“通志”、“专志”，如《河南通志》（宋）、《山西通志》（明）、《汉书·艺文志》和《虎阜志》（王宾）、《岳阳风土志》（范志明）、《杭州艺文志》（吴庆坻）等，还有各种“杂志”如《苏州杂志》（佚名）等等。遗憾的是，却从来没有一部专门记述曲艺艺术的专业志书。

如此丰厚的编史修志传统，给《中国曲艺志》的编纂提供着不尽的借鉴。而缺失曲艺专业志书的历史遗憾，也给《中国曲艺志》的纂修带来了不少的困难。编纂一部能够全面反映中国曲艺历史与现状的专业方志，将是我们这一代人借以告慰古人、服务今人又恩泽后人的机遇和壮举，是我们这一代人为自己提出的宏伟使命与艰难挑战。换句话说，虽然编纂《中国曲艺志》几无前例可循，但编纂《中国曲艺志》将有功业可建。

而在中国 960 万平方公里辽阔广袤的锦绣大地上，在中国 5000 年从未间断的历史长河中，在中华 56 个兄弟民族的文化创造里，曲艺始终是一个丰富多彩又传统深厚的艺术门类。它不仅在千百年来流传演变过程中，不断滋养着中华民族的美好心灵与不屈精神，而且借助口头语言的说唱表演，保存了大量虽然没有文字记载但却得以艺术化传承的历史基因，同时还孕育了诸如我国长篇小说的“章回体裁”，催生了诸多的地方剧种。在中华民族的历史文化坐标上，占据着十分重要的地位。

然而，我们也应当看到，就是这样一门博大精深的表演艺术，这样一支源远流长的文化传统，长期以来，却没有得到应有的关心与重视；在历史与学术的殿堂里，没有得到应有的尊重，享有相应的地位。甚至，从古至今，我们到底拥有多少门曲艺品种，也没有得到过起码的普查清点与研究认定。好比有句广告词里所说的：“我们都会记得孩子的生日，却常常忽略了父母的寿辰”。当我们每个人都在不同程度上不时享受着曲艺艺术审美滋养的同时，有多少人能够回首想望曲艺艺术发生发展的曲折历程？当然，我们无法要求人人都成为曲艺史志的专家，但我们再也不能忽视曲艺艺术的悠久历史，更不该使曲艺的艺术文化传统，永远成为一个没有经过编订的糊涂账本。从这个意义上说，《中国曲艺志》的启动编纂，是一次另一种意义上的“国情大普查”，是对具有 5000 年不间断文明传统的中华文化的一次切实的大丰富与大补充。将《中国曲艺志》的编纂过程，看作是我国曲艺在全国范围内的第一次最广泛、最深入、最认真和最规范的空前大普查、大挖掘、大整理和大研究，一点也不为过。

事实上,从志书的功能和《中国曲艺志》的体例设计来看,摸清家底并留存资料,是《中国曲艺志》编纂的首要工作,也是《中国曲艺志》对曲艺艺术学科建设的首要贡献。

按照1986年2月由中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会和中国曲艺家协会联合下发的文研字[86]第231号《关于编辑出版〈中国曲艺志〉的通知》及其“附件一:《〈中国曲艺志〉编辑出版计划(草案)》”和“附件二:《〈中国曲艺志〉地方卷体例(草案)》”来看,《中国曲艺志》对中国曲艺的历史与现状,按照“综述”、“图表”、“志略”和“传记”四大部类进行记述。其中,“综述”要求“以历史时代为序,依据翔实可靠的史料,概括地记述本地区曲艺的历史和现状”;“图表”主要包括“大事年表”和“曲种表”;“大事年表”要求“以年为序,记述本地区有影响的艺术活动、曲种的形成和流变等项重大事件”;“曲种表”按照“名称、别名、形成时间、形成地点、演唱曲调、流布地区”等项目,记述本地区流传曲种的基本情况;“志略”要求对本地区流传曲艺的“曲种、曲目(书目)、音乐、表演、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说和谚语口诀等”进行分门别类地梳理记述;“传记”则要求对有关曲艺的“作家、理论家、活动家、演员、伴奏员、教师、音乐设计人员等”的基本情况和成就贡献加以生动形象地扼要记述。在具体的编纂实践中,又于“图表”部类增加了作为背景材料即截至编纂的时间下限即1985年时的“地方(省、自治区、直辖市)行政区划图”、“地方曲艺曲种分布图”和“地方方言方音区域图”;于“志略”部类之中增加了“舞台美术”分类和“其他”分类。其中的“其他”分类,是对“志略”中无法包含的与曲艺艺术直接相关的历史资料的酌情记录。

仅从编纂的体例框架及其具体要求来看,我们已经知道,《中国曲艺志》对于中国曲艺历史与现状的记述,是比较全面和精深、专业的,既是对曲艺文化的全面普查,又是对曲艺艺术的专门梳理。调查和记录的角度,涉及了与曲艺艺术直接相关的“人、事、物、艺”等各个方面。从已经或基本完成编纂的所有卷本来看,通过本次修志,中国曲艺的历史家底基本得以摸清。仅以构成曲艺艺术的

基本单位——“曲艺品种”的数量来看,《中国曲艺志》所收录记述的数量将逾 500 种。比 1983 年出版的《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷中《中国现代曲艺曲种表》收列的 345 种,多了 150 种以上。其间除了部分古代曲种得以相应著录之外,对于许多少数民族曲种的普查、发掘、研究和认定,尤其可以称之为是本次修志的“大发现”和“大贡献”。即以《云南卷》和《新疆卷》为例,前者在本次修志中所新增认定的当地少数民族曲种就多达 50 余个。后者通过本次修志新增认定的当地少数民族曲种,也有 30 余个。从而大大改写了曲艺曲种的“户籍簿”,刷新了曲艺艺术的“家谱”记录。其他对于曲艺艺术由曲种认定到源流考订再到“人、事、物、艺”的分别述录,均对过去的空白有所填充,对过去的错讹有所补正。而像那些在过去被常常忽视的有关曲艺艺术本体构成之外的其他内容,比如有关曲艺的“演出习俗”“文物古迹”“轶闻传说”和“谚语口诀”等等曲艺艺术化相关内容的关注和记录,更使这部志书具有了让读者了解并观察曲艺文化的多维视角和立体概念。

采用方志的体裁进行记述,又使整部志书对于整个中国曲艺历史与现状的分类记述,不仅协调有机,而且切实具体。每一个时间维度上的艺术事件都与其空间维度的存在状况紧紧关联。从而不仅使得所记内容,经得起学术的考问和历史的检验,而且具有了进一步进行史论研究的丰富资料价值,构成了学术研究的丰沛资源。

可以看出,在《中国曲艺志》及其姊妹篇《中国曲艺音乐集成》即将编竣后,有关中国曲艺的历史资料,将得到极大地整理和丰富;中国曲艺的历史家底,将得到空前的清点与盘存;中国曲艺“有史无书”的贫困面貌,将得到根本性的改变;中国曲艺的学术资源,将得到极大地整合和贯通。诚如清代大儒章学诚所言:“修志者,非示观美,即将求其实用也。”而从来修志的目的,在于“补史之缺,参史之错,详史之略,续史之无”。纵览《中国曲艺志》及其姊妹篇《中国曲艺音乐集成》,我们可以自豪地说,两部大书的编成,基本上达到了这些目的。人们从此若想了解这门艺术的历史与现状,一卷在手,无不备载,学习研究,有所据焉。凡我中华儿女,必当快慰于心;每个学界同仁,能不欢呼雀跃?!而志书功能,要者

有三：谓“存史、资治、教化”也。“存史”既成，“资治”有据，“教化”之功，焉有不逮？自此以后，人们若要了解和研究中国的曲艺，《中国曲艺志》及其姊妹篇《中国曲艺音乐集成》，当属最为详尽和权威的专业资料。

二

为了编好《中国曲艺志》，锻造《中国曲艺志》的真正权威性，从一开始，以《中国曲艺志》主编罗扬和副主编王波云、周良等同志组成的全国编纂班子，便十分注重严格的学术把关。不仅注意借鉴前人和先行启动的集成志书的编修经验，而且非常强调集思广益，从与各个地方卷的共同编纂和团结联络各方专家的审稿实践中，不断汲取学术营养，逐渐完善《中国曲艺志》的编纂体例，逐步提高《中国曲艺志》的审稿质量。

“方志乃一方全史。”这个“全”字，在《中国曲艺志》中首先体现为体例框架的兼顾全面。如前所述，整部志书四大部类共二十多个分类的框架结构，基本兼顾了曲艺艺术“人、事、物、艺”的各个角度，涵括了曲艺文化的各个方面。其次体现为内容的琳琅满目和资料的丰富翔实。从体例各部类中分类项目的设计到专业志书的体裁特点，都对此提出了具体的要求；同时体现为记述要全面周到，论断要客观公允。这是志书的体裁特点所决定的，也是志书的体例规范所约定的。这就给志书的编纂提出了高格的要求，也为《中国曲艺志》的编纂指明了努力的方向。

“志者，记也”。记述的真实性，是构成一部志书是否具有真正生命力的根本。志书的这种文体品格，决定了其“记述”必须要靠材料说话，寓主观判断于客观记述之中。而据以记述的材料是否详细确实，对某种艺术现象历史源流的追溯考订是否清晰明确，在有关历史事实判断和艺术本体流变等方面的论断是否准确精细，在体例的把握和运用上是否科学贴切，等等，构成了《中国曲艺志》编纂的基本要求。也逼迫编纂者必须围绕这些问题，做出自己明确的回答，并通过提高对之的正确认识，来促进具体的编纂工作。

为此,《中国曲艺志》总编辑部的全体同仁,在主编和副主编的带领下,通过首卷,即《湖南卷》的编纂和审稿实践,一开始即明确提出了《中国曲艺志》编纂必须坚持的基本学术原则和具体操作要求,这就是:“详其史实,明其源流,精其论断,严其体例”。其中,史实的翔实是志书编纂的根本。有了翔实的历史资料,才有可能得使源流考订趋于清楚,立论判断持之有据,体例结构得以严谨;而源流的明晰清楚,又是判断得以确立的前提,是使记述能够符合体例的保证;对体例的精严把握,又使得翔实的资料、明晰的源流和精当的论断,可以有机地统一起来。

但集体攻关的项目实施方式,和分头撰著的合作分工,又使得这种“有机的统一”必然面临着这样那样的问题。资料掌握的多寡,看待问题的角度,学术理论的差异,以及语言表述的习惯等等,各不相同的因素,要想在较短的时间流程和较大的空间范围内尽快统一起来,本身就是一件十分繁难的事情。因此,根据工作进展,《中国曲艺志》总编辑部又在编纂和审稿工作中,提出了分工合作的相应原则,这就是“资料共享,观点共识,体例共守,责任共负”。从而不仅明确了学术原则,而且明确了合作原则。在为编纂工作奠定思想基础的同时,也为审稿工作提供了遵循的依据。

正是由于有了这样的明确指导思想,《中国曲艺志》的编纂和审稿工作,一直以来,都是在比较和谐的状况下进行的。而对体例的具体阐释和逐步完善的过程,更是《中国曲艺志》编纂审稿工作不断深化和走向规范的过程。通过最初几年的工作实践,《中国曲艺志》总编辑部于1990年和1992年分别制订并相继下发了《〈中国曲艺志〉地方卷体例(草案)补充说明》、《关于〈中国曲艺志〉地方卷体例(草案)的几点说明》和《关于〈中国曲艺志〉“志略·舞台美术”分类框架条目的设置》等工作文件,以具体指导编纂和审稿工作。并在日后不断加以提高和完善,形成了由编辑部同志最终整理使用的《〈中国曲艺志〉编纂审稿手册》。凡此都给《中国曲艺志》的编纂注入了切实的思想理论元素,给各个地方卷的编纂与审稿,提供了良性互动的操作依据。

这种较为周密的理论务虚,和结合着编纂实践积累起来的实务

经验,使得正确思想和切实理念指导之下的《中国曲艺志》编纂和审稿工作,不仅在出版的书稿里结出了丰硕的果实,而且为曲艺艺术的学科建设,提供着丰富的学术支持。

比如,曲艺作为一门以口头语言的说唱方式进行叙述的表演艺术,“表演”应当是其统领其他的艺术构成元素如文学、音乐、舞蹈和美术等等的核心与基础。但是,由于曲艺艺术学科建设的不够有力,以及学术积累的比较贫弱。通常对于曲艺表演的学术研究,主要停留在一般笼统的形态描述和偏重技巧的经验介绍层面,较少具有普遍适用性的理论模型构建,尤其缺乏形态学意义上的纯逻辑性理论构建。这就使得一提到曲艺的“表演”,要么仅仅狭义地理解为辅助口头说唱的“动作表演”,从而在语言表述和内容指代上,将构成曲艺表演主体和根本的“口头说唱”方式,无意间排除在了表演的范畴之外;要么将曲艺表演次要的和非程式化的构成形态即“舞台动作方式”如“站”“坐”“走”“舞”作为表演形态的记述主体,而将曲艺表演主体构成的“口头说唱方式”加以模糊乃至最终忽略;更有甚者,由于前述两种认识偏向的存在,以至于在许多地方卷“表演”分类的相关记述中,出现了无视自身表演原本存在的不同的“演员搭档方式”及其客观实际,不能在志书的相应分类中加以全面翔实地科学记载。从而导致出现了作为一门表演艺术的专业方志,往往无法全面准确地反映具体曲种表演形态的怪异现象。使得“志略”部类“表演”分类中每每对于“表演形态”的相关记载,成为阻碍《中国曲艺志》地方卷书稿撰著的一个普遍的“瓶颈”。对此,《中国曲艺志》总编辑部结合着审稿实践,积极进行了相应的理论思考,提出了从“口头说唱方式”(“讲说”“演唱”、“说唱相间”、“韵诵”)、“舞台动作方式”(站、坐、走、舞)和“演员搭档方式”(单口、对口、群口)三个方面入手,而以“口头说唱方式”为核心,全面记述各地曲艺不同曲种的表演形态及其发展流变的理论模型和工作建议。从而使志书对于曲艺表演的记述,有了一个易于操作的理论模型和工作依据,又为曲艺艺术的表演研究,打开了一扇形态角度的逻辑窗口。看似比较简单,实则意义重大。

再如,“舞台美术”作为编纂过程中完善增加进去的“志略”分类之一,对于全面反映曲艺艺术的演出历史和活动进程,意义十分重大。但是,许多同志开始并不认同这个分类的设置,认为曲艺的表演没有舞台美术,也谈不上舞台美化的运用。可站在曲艺表演历史演进的角度去看,我们必然会发现,即使是在那些走村、串巷、“画锅”、“撂地”的“天地大舞台”时期,曲艺艺人说唱表演的舞台“美化”活动,一刻也没有停止过。曲艺艺人对于自身艺术的形式美化和环境追求,不是自身没有这个天赋,而是历史制造了他们的局限。一旦条件具备,“美化”的手法便会丰富多彩。在志书之中,客观记述这种现象,并在“沿革”的意义上加以关注,更能从一个侧面反映出这门艺术的发展流变,具有多重的价值与意义。经过一番坚持和说服工作,大家的思想最终统一了。作为曲艺艺术一个分支学科的“曲艺舞台美术学”,也借《中国曲艺志》的编纂成书,不仅搭起了学科的框架,而且具有了历史的内涵。同时,借助着对这个分类的相关内容的调查记述,在建立起一定学术共识的同时,也积淀出了“曲艺舞美”作为一个曲艺艺术分支学科的逻辑“年轮”。从而使得曲艺志书对于相关历史的客观反映,孵化孕育出曲艺艺术学科建设的另一种成果。

又如,曲艺与兄弟艺术的关系问题,是《曲艺志》的编纂过程中经常会遇见的一个重要问题。除了对于类似“二人转”和“二人台”等等多属多栖的艺术文化形式,在编修曲艺志的过程中,实事求是地从“曲艺角度”加以恰如其分地相应记述,从而不以“种属瓜分”而破坏这些民间艺术的固有生态之外,对于过去由于种种原因,将那些原本属于曲艺形式,但却“盲人摸象”、以偏概全地归结为别种文艺形式的既有“历史”,进行必要的“拨乱反正”,是《中国曲艺志》编纂中必须要认真考虑和严肃对待的一个敏感问题。如对“岭仲”即“《格萨尔王传》说唱”的记述,不因过去人们更多地是从文学形态,即“史诗”的角度去认识,而在《曲艺志》中理直气壮地进行全面的记述一样,对于诸如云南众多的过去一直被认为是民歌演唱形式的原本曲艺形式,也在《曲艺志》里进行了客观、科学地记述,从而使得诸如《阿诗玛》等中外闻名而被习惯地称为

“叙事长诗”的云南彝族文学经典，真正回归到这个民族的曲艺形式“撒尼月琴弹唱”传统节日的脚本行列中来。虽然，从民间文学的角度去看这些艺术文化现象也并无错，但联系地将其脚本与其创造流传的方式，加以通盘地记述，确立其作为曲艺曲本的应有地位，不只对展示曲艺艺术的丰富性是一个贡献，对于孕育这些文学经典的“母体”艺术，即创造传承这些文学经典的曲艺曲种本身，也是一种历史与学术的双重尊重，实无任何拉扯瓜分之嫌。

还如对于那些过去不大为人所重视的“机构”、“场所”、“演出习俗”、“文物古迹”、“逸闻传说”和“谚语口诀”包括人物“传记”等等的普遍关注与重视，使得《中国曲艺志》的编修，超越了一般表演艺术本体形态的狭隘记述，并且上升为对于曲艺艺术文化生态的全面而又立体的关注，从而在为曲艺学的建构提供“本体论”基础的同时，也赋予了“主体论”和“形态论”的内涵，打开了“价值论”的窗口，提供了诸如社会学、人类学、民俗学、考古学、美学和经济学等等的研究视角。

三

如上所述，《中国曲艺志》的编纂工作是如此的重要，在学术积累和学科建设方面的价值与贡献是如此的巨大。而如此重要的工作，和如此巨大的贡献，无疑需要一大批有理想、有责任、有素养、又有奉献精神的专业人才，才能够胜任完成。

然而，必须承认，由于曲艺艺术学科建设的不够发达，和曲艺专业史论人才的极度匮乏，多年以来，除了那些在新中国成立之后成长起来的为数不多的老一辈曲艺史论专家担纲主持编纂工作之外，大部分的中青年编纂人员，多为行政干预之下的“兼职人员”，或者转岗而来的“雇佣军团”，而专业出身的专职人员非常稀少。

就是这样一支比较奇特的编纂队伍，和这种非常特殊的编写人才，不仅完全胜任了《中国曲艺志》的编纂工作，而且大都很快锻炼成长为中国曲艺史志编纂暨研究领域的专业人才。换句话说，《中国曲艺志》的编纂完成，为中国的曲艺学科奉献了一部内容空前丰

富的史志力作的同时，也为中国曲艺的学术研究，培养锻造了一支训练有素的专业人才队伍。

据不完全统计，《中国曲艺志》在全国的各级普查与编纂人员，共有1万人左右。其中，作为成果形式最终体现单位的省（自治区、直辖市）卷编辑部的编纂人员，亦即纂修的中坚与骨干力量，至少在1000人左右。这还不完全包括打开每卷书稿，在前面的编纂人员栏里署有大名的各种“撰稿人”和“供稿人”。

正是这些人，为《中国曲艺志》的编纂付出了他们的汗水、心血、青春甚至生命。由于《中国曲艺志》的编纂时间跨度大，耗费精力多，没有经过相当的专业基础训练和长期的学术研究积累，是不能胜任其主要工作的。一大批在曲艺艺术的学术园地里长期耕耘并且学有专长的老一辈专家学者，在其间发挥了中流砥柱的巨大作用。他们将自己的学术理想与学术丰碑，一并镌刻在了《中国曲艺志》的每一卷书稿之中。翻开已经出版的《中国曲艺志》地方卷，有近一半的主编或者副主编，已经不在人世；一些尚未完全编竣的卷本，也有相当数量的领军人物，倒在了编纂工作的艰苦征途之中。唯一可以告慰他们的是，他们的生命将与他们为之奋斗和奉献过的《中国曲艺志》丛书同在！

也正由于大部分的专业编纂人员，原本都是非曲艺专业的出身，所以，当我们捧读每一部史实详明、源流清晰、论断精当、体例严谨的《中国曲艺志》地方卷时，我们的崇敬和感动之情才会愈加强烈。须知，他们中的大部分人，都是在干中学又在学中干的啊！许多人为了完成这样的任务，当初还曾放弃过自己原本喜爱的工作，牺牲过自己原本已有的理想。所幸的是，通过《中国曲艺志》的编纂，他们没有一个人后悔，甚至与《中国曲艺志》乃至中国的曲艺学科，建立了深厚的感情，结下了不解的因缘。所谓“天道酬勤”，他们通过参与《中国曲艺志》的编纂，开辟了自己人生和学术的另一番天地。

特别是那些长期参与《中国曲艺志》编纂的青年人，他们的热情和奉献也没有白白付出。试想，每一个地方卷的编纂完成，通常至少要经过三审方可定稿。如果他（她）参加了一个地方卷编纂的

全过程，他（她）不但可以从中接受老一辈专家学者的悉心指导，接触到至少一个省份自古以来有关曲艺艺术的可以搜集到的全部资料，参加有全国本领域的顶尖级专家出席的对于该书稿的研究讨论，还可以借此参加修改并通读至少三遍以上的本地方卷书稿。上下几千年当地曲艺的流变历史，纵横百万里一方曲艺的文化景观，洋洋数十种琳琅满目的曲种文化遗产，因此得以集中地又是十分有条理地进入自己的视野，涌入自己的胸怀，植入自己的心灵。只要他或者她不是一个混混或者白痴，稍稍有些仔细和认真，就起码会在这个过程之后，迅速成长为一个熟悉乃至精通这个省份曲艺历史与现状的专家。这样的人员，在全国各地方卷编辑部的比例虽然不是很高，但接受的专业训练和编纂熏陶，无疑是很全面也很深刻的。包括从老一辈曲艺学人那里，学到并且继承了扎扎实实的良好学风与默默无闻的奉献精神。“星星之火，可以燎原”。这些为数不多但年富力强的《中国曲艺志》编纂人才，对未来曲艺艺术的学术研究和学科建设，所具有的特殊意义与影响，因此也是不言而喻的。

《中国曲艺志》的编纂，对于曲艺艺术的学科建设而言，不只是提供了资料基础，提升了学术境界，开辟了专业路径，造就了人才队伍，还借此自然地最终树立起“曲艺方志学”的学科大纛的同时，强化了曲艺研究的舆论氛围，调整了曲艺研究的学科生态。更重要的，是从此转变了人们对于曲艺学科“缺少文化”的偏执认识，培育了全社会对于曲艺学术的广泛认同。

说到这里，甚至，我们或者可以这样认为，在某种意义上，《中国曲艺志》的编纂过程，给中国曲艺的学科建设所带来的影响，较之完全付梓后的29卷本《中国曲艺志》丛书本身，可能还要巨大。

四

当然，《中国曲艺志》的编纂，也存在着一些这样和那样的遗憾与不足。在全面回顾“十部中国民族民间文艺集成志书”的编纂工作时，在认真总结“十部中国民族民间文艺集成志书”编纂经验的过程中，应本着实事求是的原则，严格地审视这些遗憾和不足，正

视由于种种客观原因和历史局限所带来的这些遗憾或形成的不足，对于维护包括《中国曲艺志》在内的这座浩瀚逶迤的“文化长城”的权威性，以利后人的不断“维护”和及时“加固”，都不会是没有裨益的。

冷静仔细地检视《中国曲艺志》的编纂及其成果，笔者以为，其遗憾与不足，大致包括以下几个方面。

首先，是“体例”上的还不十分完善。其中最重要而且明显的不足，就是在“志略”部类缺失了“文学”分类。尽管我们已经在编纂实践中，对原有的“体例”（草案）有所丰富和发展，比如在“图表”部类增加了“行政区划图”、“曲种分布图”和“方言方音区域图”，在“志略”部类增加了诸如“舞台美术”和“其他”等分类，但是，由于种种原因以及各种条件的局限，对于“文学”分类的缺失，却未得到及时应有的关注和弥补，这不能不说是《中国曲艺志》编纂的一大遗憾。谁都知道，“文学”是构成曲艺艺术的重要组成部分，没有文学的内容和手段，曲艺的表演便没有了内容的依托，曲艺的魅力便会无所附丽。而“文学”在曲艺的艺术构成中，居于比较重要的地位，具体体现为表演的“脚本”即“曲艺曲本”。正如“剧本乃一剧之本”，“曲本”无疑就是曲艺的“一曲之本”。每一个曲艺品种的构成，不仅有着与之相应的音乐唱腔和表演程式包括各种方法与技巧，同理，也必然具有自身相应的文学脚本，包括文学的体裁样式和表达方法与技巧，诸如结构方法与技巧、叙事方法与技巧、塑造人物的方法与技巧、合辙押韵的方法与技巧、锤炼语言的方法与技巧等等。并且，这些许许多多的文学方法与技巧，又常常为曲艺乃至某个曲种的文学体裁所独有。既是构成曲艺艺术审美手段多样性的必然内涵，也是丰富充盈中国文学审美武库的重要资源。尽管，编纂出版几卷后也意识到了这个问题，但考虑到全卷体例上的一致性，也就没有再行弥补。另外，在“曲目（书目）”分类即对曲艺节目的记述当中，对于入志节目的具体文学内容已经有所涉猎，在“传记”部类对于曲艺作家的不同贡献与特点也相应有所记述，但在“志略”部类之中，独缺失了对于具体曲种的“文学”体裁及其方法与技巧的集中记述和专门阐释。从而让人在不同

地方看见不同“树木”的同时，未能在“志略”部类的相应位置，集中看到“森林”的面貌。亦即在《中国曲艺志》的编纂中，没有能够做到像对待“曲唱音乐”和“曲艺表演”一样，公正地对待“曲本文学”即“曲艺文学”，给“曲艺文学”以应有的“志略”地位，应该说是不够圆满的，也是令人感到非常遗憾的。

其次，由于种种各不相同的原因，各地方卷在实施编纂的过程中，资料普查的水平参差不齐，导致了在具体的编写过程中，对许多问题的研究无法深入，对许多材料的使用不尽均衡。比如，普查资料的不够齐全，致使对于诸如曲种形成的研究和记述，往往无法落到实处。资料占有的不够平衡，使得每个地方卷的记述内容，在地区之间、曲种之间、古今之间，都有很不平衡的现象存在。换言之，普查比较深入和到位的地方，提供的资料就比较丰富也比较完整，体现在书稿中的记述就比较翔实而且全面；相反，普查不深入不到位，提供的资料必定残缺不全而且粗糙单薄，体现在书稿中的记述就比较零星甚至片面。这种情况带来的最大后果，就是志书的材料占有不很权威，研究判断的立论姿态比较被动。亦即由于材料征引无法均衡，普查基础好的地方就自然地记述得多、记述得清楚，普查基础差的地方就必然会少记甚至记述得语焉不详。其间的原因固然多多，但与此等项目实施编纂的时间跨度较大，各地的财力、物力和人力、智力保障不尽相同，且采取的普查方法与手段不太符合当地的实际等等因素有关。这似乎是没有办法的事情，但却是比较要命的事情。虽然这种现象存在于少数乃至个别的卷本之中，但对一部具有相当的历史文化价值和科学研究价值的艺术专业方志丛书来说，老老实实在地指出此间的某些不足，虽然令人扼腕，却便于后人的修订与补充。

再次，虽然《中国曲艺志》的编纂力图体现新中国成立以来曲艺艺术史论研究的相应成果，但由于整个曲艺的学术研究，底子毕竟较薄，积累不尽均衡，导致在一些地方、一些分支领域、或者一些具体方面，学术的支持不是非常有力，记述的程度也无法相应深入。比如“志略”中的“表演”和“舞台美术”分类，尽管在整部志书中具有填补空白的作用，在曲艺艺术的学科建设中，具有扩展

疆域的意义，在编纂和审稿的过程中也花费了大家大量的心血与精力，但从总体上去看，其反映当地曲艺的表演形态仍然不够完全，对于当地曲艺舞台美术的流变状况，揭示得仍然很不具体。凡此种，都是曲艺学科学术积累的不够丰厚所致。从某种程度上看，也客观地反映出曲艺艺术学科建设的不够发达和比较乏力。而在实际编纂之中，对于诸多问题的分析判断，之所以无法达到令人满意的程度，除了缺乏相应丰富的普查资料的支持，一个十分重要的因素，就是学术研究的相对滞后和学科积累的比较单薄所致。

最后，有必要特别指出的一点就是，《中国曲艺志》的编纂，由于是上下协作、集体负责，统稿和审稿工作十分复杂繁难。尤其是统稿工作，由于种种原因，普遍比较薄弱。再加上前述资料普查的不够均衡和由此带来的人志记述的较为被动，致使出现人志条目内容标准的不尽统一，和同一问题可能出现不同认识乃至相左表述的现象，也无法完全杜绝；每个部类乃至分类之间对一些问题的认识与表述出现不很有机协调甚或重叠的情况，也不会没有；再加上曲艺艺术史论研究的不够发达，致使记述语言特别是概念术语的理解运用，无法做到逻辑周延，甚或多多少少地出现一些偏误，从而导致阅读与理解出现某种程度地误读或误解的可能性，也会有一些存在。

当然，我们可以肯定地说，所有这些遗憾与不足，都有与之相应的原因存在。虽然更多是属历史的局限，但确实也有人力财力和物力等等的限制所带来的工作无法彻底到位的遗憾，当然也有我们工作的不很仔细造成的一些疏忽。在回顾并总结《中国曲艺志》编纂的过程中，指出这些并且予以必要的检讨，不仅不会有损《中国曲艺志》这部大书的巨大价值与学术地位，而且会在拂去蒙于其间的微尘之后，愈加突显其绚烂的光彩！同时，对于后人阅读使用这部大书，续修增订留下的遗憾，乃至改正其中的错讹，都将会是十分有益的参考。这是一个参与编纂《中国曲艺志》18年的志书编修工作者坦荡胸怀与真实想法的自然表露，想必也是所有参与编纂《中国曲艺志》的广大同行真挚美好的共同愿望。

学习 调研 重质量

杨霞菱

志书的责任编辑，不但要熟悉一般编辑的常识与技巧，而且要掌握好志书编纂工作的特点。不熟悉前者，难免有“不能胜任”之嫌；未能掌握好后者，难免造成疏漏或错讹。因此，每一位真正称职的志书责任编辑，都必须通过自觉地勤奋学习，成为编辑工作的能手，亦为志书工作的内行。

编辑学，是一门博大精深的专门学问，其有关的专著不少，不可尽述，也无须赘述。然而，编辑界通常所说的“原稿十忌”，同我们志书编纂工作却有着十分密切的关系，我们应当时刻牢记在心，触类旁通。这“十忌”包括：一忌字迹潦草，二忌标点混乱，三忌规格不一，四忌生造字词，五忌定稿不校，六忌铅笔改稿，七忌引文错讹，八忌删改过乱，九忌符号不明，十忌加工不细。这“十忌”是从反面提出问题的。若从正面阐明，必然是运用与之相对应的肯定性词语。比如说，一要书写（打印）清楚，二要标点规范，等等。也许人们的心理更容易留意反面的问题，所以编辑界通常只提“十忌”，借以引起撰稿者和编辑人员的注意。我们身为志书的责任编辑，在向撰稿人约稿时，在共同探讨稿件问题时，不妨见机行事，把“十忌”和“十要”的精神贯串其中，促使撰稿人提高稿件质量，为《中国曲艺志·福建卷》全书的编纂工作打下良好的基础。

《曲艺志》属“专业志”，纳入方志范畴。编纂《曲艺志》的具体操作，必须遵循方志学的总体规范，同时依照国家有关领导部门规定的体例行事，才能做到纲举目张、顺理成章。

谈到方志，人们往往要寻根溯源，把《周官》、《禹贡》和《山

海经》等典籍视为开方志学科之先河。纵观这些“鼻祖”，也有专业记载。由此可见，作为专业志的《曲艺志》，单独成书，是合乎历史发展规律的。

常言道：“温故而知新”。方志工作者也往往缅怀本学科的先贤并学习前人的成果，以此激励自己，增强对编纂工作的荣誉感和责任感。根据我国当代方志学家傅振伦先生 1978 年的不完全统计，当时我国尚存的方志“约 6000 种，94000 卷。其中宋志 28 种，537 卷；元志 11 种，124 卷；明志 770 种，10087 卷；清志 4655 种，76860 卷；民国志 368 种，5629 卷”。傅先生还就此与乾隆年间所修《四库全书》做了数量方面的比较。他说，《四库全书总目提要》著录和存目的图书，共有 177987 卷，其中史部图书为 38293 卷。因此，我们推知该总目所收的图书，仅是 20 年前方志存量的 5.24 倍，而方志却是《四库全书》史部图书的 2.48 倍。不言而喻，这些方志与史部诸书一样，都是内容丰富的文化典籍，是我们先人的智慧结晶，是我国的文化瑰宝，值得引起全民族的自豪，在创造新的生活 and 精神文明、政治文明、物质文明建设的实践中，加以借鉴。

这个可以使我们引为自豪的感情，在 20 年后的今天，自然是更加浓烈了。20 年来，我国各级行政区域和业务行政部门，以及许多业务单位所新修的地方志、行业志、专业志之类的志书，全国可达千万种，其篇幅之浩繁，更是前人所不能比拟的。傅振伦先生 20 年前的统计，如果加上 20 年来全国各种方志成果的新数据，再与《四库全书》做比较，甚至与时至今日的史类图书作比较，那么将更加显示出志书的突出成果及其显著的文化地位。

新中国成立后，党和政府一向重视修志工作。虽然由于种种原因，未能及早全面铺开，但不少省市、不少地县，纷纷开展修志工作，出现了可喜的收获。中国共产党十一届三中全会之后，随着改革开放的延伸，经济上的起飞带动了文化的大发展，一个修志的系统工程便在全国各地和各行各业投入实施。国家有关领导部门策划、部署编纂全国性的十部“志书”和“集成”这一巨大的系列工程，便也同时应运而生了，其中包括了我们的《中国曲艺志·福建卷》。要完成好这一编纂任务，首先必须遵照《中国曲艺志》总编辑

部的意图，结合我省的实际情况，做出妥善安排，按部就班地开展
工作。

《中国曲艺志》主编罗扬同志在该志的总序中指出：“我国的曲艺，历史悠久，丰富多彩。远在先秦，就有曲艺流传；唐宋时期，曲艺已渐趋繁盛。”在旧社会，它虽然不登“大雅之堂”，但“深受人民群众的欢迎和爱护，依然不断向前发展，显示出自己顽强的艺术生命力”。只有在中国共产党领导下的新时代，曲艺艺术才受重视，从而获得新的生机。罗扬同志在总序中还强调指出，编纂出版《中国曲艺志》，已“列为国家重点科研项目，主要目的就是要以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导，正确地记述我国曲艺的历史和现状，正确地反映中华人民共和国成立以来曲艺事业的显著成就和曲艺史、论研究的主要成果，以促进社会主义曲艺事业的繁荣和发展”。我们作为一个省分卷的编纂工作者，应当牢记住这个总的宗旨，克服困难，切实完成好这项“带开创性的大工程”。如果能够正确掌握和处理好以下几个方面的问题，便有可能更好地保证本志书的质量。

一、准确地掌握曲艺艺术和方志的特点， 进一步做好基础工作

曲艺的特点，基本上可以从其表现方式得到体现。所有给曲艺下定义的书籍都认为：它一般“以叙述（通过说说唱唱的叙述）为主，代言为辅，具有一人多角的特点；多数并与民间音乐、各地的方言关系密切（多用方言演出）”。我们可以根据这些特点来确定曲种。

我省乃国内一个大方言区，虽总称“闽方言”，但全省各地彼此难以听懂的语言、方音实际上很难说清有多少种。中华人民共和国成立初期，尚未全面推广普通话，有的县召开人民代表大会时，需要四位方言对普通话的翻译。土生土长的本地曲种均以当地方音演出，有的仅在某一个狭小的地带流行。此类小曲种影响面确实不广，

然而在当地可以说是妇孺皆知、老少咸爱，不失为一个有活力的曲种。同时，我省的民间（含少数民族）歌谣和民间音乐极其丰富多彩，少数曲种与歌谣和民间音乐的关系非常密切，彼此既有联系也有区别。因此，必须通过各种手段，实现全面普查，把客观存在的大小曲种，一个个地确定下来。细致地全面普查是件大难事，但若无此举，有些小曲种可能被忽略，形成遗珠之憾。要做到万无一失，那么我们的基础工作必须进行补课。在与各地加强联络，开始执行前期编纂工作的同时，必须继续深入实际，做好调查研究，广泛搜集和积累资料，以弥补原来基础工作的不足。基础工作越扎实，取得优秀质量的把握就越大。

二、忠实地按既定的体例行事

体例好比建房的蓝图、驱车的轨道、行船的航线。循此，则进展顺利；逆此，则注定会产生混乱。结果只有两种：其一，从头返工，劳民伤财；其二，宣告彻底失败。

我国清代著名的方志学家章学诚（1738—1801年），在谈论方志的体例时，强调“立三书”——他主张一部好的志书应由“志”、“掌故”和“文征”三大部分组成。这三大部分乃“相辅而行，缺一不可，合而为一”。同时，章氏还主张志书应附有“丛谈”，即可以有“附录”或“杂记”。《中国曲艺志》总编辑部拟定的体例，不仅与章氏的学说相一致，而且有新的内涵，显得更加具体而细致。由于各地实际情况不同，但总的内容应当包括如章氏所提倡的“三书”内容。尤其要注意掌握和充实志书主要部分，即“志略”部分所涵盖下的各项内容。在此基础上，做好有关“掌故”（逸闻、传说、谚语、口诀、行话）的搜集、鉴别与整理。同时，对值得作为“附录”及和盘托出的“文征”（有关文件、文献）部分，也应多加留意。只有这样才能保证本志书的内容丰富多彩，雅俗兼备。

在借鉴章学诚所说的同时，千万不要忽略他对旧志书八大毛病的评判，也即他所说的志书“八忌”。其具体内容是：一忌条理混杂，二忌详略失体，三忌偏尚文辞，四忌装点名胜，五忌擅翻旧案，

六忌浮记功绩，七忌泥古不变，八忌贪载传奇。此外，章氏还强调“简、严、核、雅”四字经。这就是说，编纂志书，要使之成为佳品，还必须做到：体例简明扼要，一目了然；结构严谨，有机联系；多加核对，真确可靠；文字雅正，尽去浮辞。我认为，两百年前的章学诚对方志的论述，至今仍有现实意义，值得参考和借鉴。我国灿烂文化的总体，就是历代的先贤和广大劳动者加以耕耘和积淀而成的。如果我们在实践中都能借鉴章氏上述的论断，将有益于大家把志书的编纂工作同迎接学术界的考验结合起来，做到纯朴得体，合乎要求，保证质量。

三、抓住重点，带上一般，点面结合，详略得当

我国著名的文学家和文学史家郑振铎（福建长乐县人）看重曲艺，认为曲艺是俗文学的重要组成部分。他认为，研究中国俗文学，是研究中国文学史的基础。对曲艺艺术的发展，郑振铎也有独特的见解。他认为，曲艺“臻于成熟的标志，是产生了职业化和半职业化的艺人，并以地区、民族和曲艺艺术流派的差异发展衍变成多种曲种”。由此可见，我们的曲艺志应当着重记述成熟的曲艺，以“职业化或半职业化”的人和事为重点，同时不忘各地区、各民族在民间广泛流传的曲种及与之有关的人和事。有的曲种历史悠久，流布地区较广，人才辈出，艺术功底精湛而深厚，书目丰富多彩，就应当全面记述，图文并茂，并成为本志书的“主角”。福州评话和福建南曲（南音）当属此类。有的曲种影响范围较小，可以记述其最突出的部分。个别已消失的曲种，若无法知其详情，甚至可以只存其名。能够做到全面细致，不滥不缺，就意味着质量有了保证。

四、掌握好编志的一般规律，突出志书的特征

编志与写史都须依照“史法”行事，实事求是地记人记事和记物。这是二者主要的共性。而二者的不同之处大体上有四个方面。其一，写史一般“善恶兼录，有褒有贬”；编志一般只是正面记述，

有褒无贬（即该全面否定者不入志）。其二，写史一般是全面记述，全面铺叙，纵横皆然；编志只记一方之事，详今略古。其三，写史只记述和评价已故者，也即所谓“盖棺论定”，不记述健在人物；编志不完全拘泥此限，掌握“史记古人，志兼今古”的原则。《中国曲艺志》虽然也有个“生不立传”的原则，但对值得上志的杰出人物，则可以通过记事、评价作品，从某一个侧面实事求是地反映有关的健在者的事迹。其四，志详而史略。志为“一方之全史”“国史之羽翼”，编好志书，可为相关的历史学科打下扎实的基础。写史者可从志书中得到素材，加以分析、综合和论述。我们应当牢记上述四点区别，才不至于把编志混同写史而徒劳。

五、要善于学习兄弟志书和“集成”的 有益经验，充分利用资料

国家规划的这十部志书与“集成”，难易不一。其中难度较大的首推《中国曲艺志》，这在我省尤为突出。主要原因是：（1）我省曲艺界的专业或半专业人员较少，专门研究曲艺的队伍尚未完全形成，编志力量较薄弱。（2）我省方言、方音繁杂，曲种的流布有一定局限性。有的小曲种只在一个较狭小的地带盛行，若不注意，便会被忽略，造成“遗珠”之憾。因此，在加强调查研究的同时，要善于借鉴兄弟志书的经验，采集其现成的资料与线索。如《中国曲艺音乐集成·福建卷》的许多条目都同曲艺志有直接的联系，可资借鉴，甚至可作为直接编稿的基础。再如《中国戏曲志·福建卷》、《福建省志·戏曲志》、《福建省志·文化艺术志》、《福建省志·文物志》以及省文联主持编纂的民间故事、歌谣和谚语“集成”，都有现成的经验可资借鉴，还有相关的线索可供参考。各地、市、县、区志的文化艺术及风俗部分，亦有不少有关曲艺的记载，是我们可以直接利用的文献。此外，还有一些极其宝贵的档案库，包括省文化行政领导部门、省文联和各艺术团体的艺术档案、文书档案，都是最可靠的资料来源。只有细察现有的相关档案，才能准确地反映新中国成立以来我省曲艺界及曲艺艺术的真实面貌。

六、深入调查研究，虚心请教知情人， 以弥补文献的不足

由于曲艺艺术在旧社会不登“大雅之堂”，正规的书刊记述甚少，再加上“文化大革命”的破坏，幸存的资料不多，要完全理清诸多曲种的源流与脉络，困难不少。补救的最好办法，就是加强调查研究。这样的运作，正如古人所说的“礼失求诸野”，是正常的，合乎规律的。我们可以向离退休的老文化工作者请教，向知情的老者请教。当然，对调查所得的素材，必须仔细研究、比较、甄别，去芜存菁。在这方面，我们已有较深刻的体会。比如，我们是在请教了柘荣、霞浦二县离退休的老文化馆长叶作楠、张瑞民和孔庆荣同志之后，对闽东各曲种的来龙去脉才有了较全面而清晰的了解。再如，广泛流传于闽南一带的“曲雅唱”（唱歌册、曲儿唱），许多人都记得解放前有专门的出版机构，但至今已难找到当时的脚本，甚至连出版机构的名称也不为人知。经过请教厦门市社科联老理事方文图同志和泉州市退休教师吴雪璠、吴志谦姐弟，才初步弄清厦门市会文堂、文德堂和泉州郁文堂的线索（泉州尚有见古堂、清源斋）。又如流行于闽南的“鼓亭马阁”的演唱形式，在抗日战争爆发后即难见到全貌，有些细节已难弄清楚，只是在深入到同安县（今厦门市同安区）莲花镇溪东行政村洞公山自然村请教了87岁的李文堂老人之后，才弄清楚。这类事例不少，不再一一列举。我们应当继续把有效的调查研究工作贯彻始终。

七、力求做到语言文字和标点符号的规范化

时下出版界的一大顽症，就是往往出现语言文字和标点符号不规范，错别字成堆。有些志书也染上这种疾病，必将以讹传讹，麻烦今人，贻误后人，我们应当引以为戒。编辑应当一丝不苟；审稿更须十分认真；校对不该有任何疏忽，做到反复核对，力求无错为止。

自古以来，我国的著作人和书籍的刊印者都特别注意校对工作，古人甚至把校对叫做“校讎”。顾名思义，不难看出古人对因校对不慎而造成的错讹疾恶如仇。距今两千年前的汉代刘向就在《别录》一书中写道：“讎校，一人读书，校其上下，得谬误为校。一人持本，一人读书，若怨家相对。”这段文字形象地描绘了当时校对工作的组织及其操作情况，人们完全可以据此去理解古人对典籍的校对工作是何等的重视呀！

1948年4月，毛泽东同志在《对晋绥日报编辑人员的谈话》中，亦针对报刊校对不慎造成错讹而提出加强校对工作、杜绝错讹现象的措施。他说：“报上常有错字，就是因为没有把消灭错字认真当做一件事情来办。如果采取群众路线的方法，报上有了错字，就把全报社的人员集合起来，不讲别的，专讲这件事，讲清楚错误的情况，发生错误的原因，消灭错误的办法，要大家认真注意。这样讲上三次五次，一定能使错误得到纠正。”我们编纂的是志书，不是报纸，不可能发现了错讹再去亡羊补牢，而是应当通过加强校对工作，把错讹消灭在付印之前。要做到这一点，毛泽东同志的这篇讲话精神还是可以激励我们去消灭错讹的。因为他那篇讲话的主旨是关于如何消灭差错问题，我们可以从中吸取精神力量。各个志书编辑部人数并不多，彼此间如果能多沟通情况，互相传阅处理过的稿件，必然有助于更好地消灭错讹现象。但无论如何，加强校对的环节是不容忽视的。今天，我们要做好校对工作，在切实依照校对工作固有的程序，环环相扣、细致入微地操作的同时，还应当注意当今电脑排印有异于铅字排印的特点，认真对待。尤其是要仔细地通读付印前“对红”（付型复对）的清样。甚至可以在印张出来后，先仔细地“过滤”一遍，若有错讹，尚有补救的可能，直到完全合乎要求而后开印。出书之后发行之前，应当再次通读检验，如发现错讹，可立即附上“勘误表”。

八、本着“百花齐放，推陈出新”的精神， 结合科研，还民间艺术以本来面目

分散聚居福建山区的畲族同胞能歌善舞、尽人皆知，至于畲族有无曲艺艺术，未曾有过定论。我们经过深入调查研究后，与福建省民族研究所所长蓝炯熹等专家沟通情况，交换意见，并同中国民间文艺家协会会员蓝兴发等畲族文艺骨干共同探讨，一致认为畲族曲艺是客观存在的。它们既有类似汉族唱歌册的“绍鹄苟”（小说歌）、“祝由曲”（带有宗教说教色彩），也有说书类曲艺“觥觚祁”（讲故事）。于是《中国曲艺志·福建卷》首次展现了畲族曲艺的风貌与成果。

在20世纪五六十年代，文艺批评也受到“左”的影响，对一些流行于民间的书目、曲目未做全面的科学分析，只抓住它们某些表面现象，即轻易地斥之为“黄色”或“反动”，一棍子打死。今天，我们应当对其中较有影响的书目、曲目，进行全面的科学分析，还其本来面目，凡值得入志者，也应当给予应有的地位。比如，唱歌册类的《红莲歌》这个曲目广泛流传于闽北、闽东山区。其主要情节是唱述为争取婚姻自由而私奔的故事。在民间广泛流传的过程中，有些词句沾染上某些糟粕。20世纪五六十年代，被视为“黄色”作品，禁止演唱。今天，我们应当以科学的态度给予适当的评价。

九、要有“承先启后，继往开来”的抱负，认真 总结经验教训，为后来者提供方便

自古以来，“太平修志”是正常的文化现象。今后，只要我们的祖国长治久安，“太平修志”将形成一种新的文化制度。我们党和政府的高层领导人十分关心史志工作。目前，从中央机关到基层单位，都正在实行精简机构，不少机构或撤销或合并，可是对各级地方志办公室（或编委会）却已明确提出要保留建制。可以预期，在21世纪之际，许许多多的志书可能要续编或新编。因此，我们的工作既

是总结过去，也应当面向未来。我们可以通过认真总结经验教训，使后来者有前例可鉴，不走或少走弯路。再如对材料的搜集，也要为后来者着想。《中国曲艺志·福建卷》的下限时间为1985年12月31日，而我们在搜集材料时则不受此限制，应当延伸到今日。对今天之前的材料，凡能到手的都要掌握住。我们准备把顺便采集到的关于1986年以来的材料，完整地存档，为后来者（未来的同行）提供方便。这样做，不但可以减少后来者的麻烦，而且含有抢救文化遗产的意义。这样做，可以防止某些遗产的失传。

实践证明，如果没有艺术档案，也没有最普通的文化艺术资料，那么就难以编修好文化艺术类的志书。为未来的工作着想，我们建议有关领导部门，应当进一步加强部署和检查督促，无论机关或文化企事业单位，都应当比过去更加重视档案工作，重视资料的搜集和积累工作。档案和资料工作，在完善传统做法的同时，应力求采用信息化新技术，即贮存于电脑之中，更便于今后检索。只有双管齐下，才能保证万无一失。建立健全档案制度，不光是为了今后写史修志工作的便利，更重要的是有益“三个文明”建设经常性的参考、借鉴，以促进我们的事业兴旺发达，年年走上新台阶。

新疆曲艺

——艺术的宝藏

周建国

新疆曲艺可以分作汉语曲种和少数民族曲种两部分来考察。汉语演唱的曲种又可分为内地传入的和新疆本土的两类。内地传入的曲种，我们从1768年至1771年被乾隆贬流于乌鲁木齐的翰林院侍读学士纪晓岚的《乌鲁木齐杂诗》中可略见一斑。有诗云“地炉松火肖长夜，且唤诙谐柳敬亭（明末评书艺人）”，诗后小注：“遣户孙七能演说诸稗官，掀髯抵掌，声音笑貌，一一点缀如生。”可见孙七评书演说造诣之深。另外，由纪学士听到的〔采花〕、〔莲湘〕曲牌，也可知彼时小曲子已普遍流传于天山北路。19世纪70年代平定阿古柏叛乱之后，新疆建省，大批艺人流徙塞外，渔鼓、道情、贤孝、太平歌、八角鼓等随之涌入。新中国成立后，自治区、兵团、部队接纳和培养的曲艺演员就更多了，曲种也更为多样，还成立了荟萃各路英才的乌鲁木齐市曲艺团。它先后演出过评书、相声、快板、河南坠子、单弦、子弟书、八角鼓、京韵大鼓、西河大鼓、梅花大鼓、木板大鼓、太平歌词、山东琴书等十多个曲种，是新疆唯一的一个专业曲艺团体。此外，石油企业、军区、兵团以及兵团各师也都活跃着一批专业或业余的曲艺演员。新疆本土的汉语曲种主要是新疆曲子和新疆杂话。新疆曲子是内地流入的小曲子经过本土化以后形成的，已有百多年的历史。新疆杂话是由百多年前民间社火中领队的“撂嘴子”和庙会上“摇会”的说词发展而来，至今在民间仍有流行。

新疆一直没有成立专业的少数民族曲艺团体，也没有专业的曲艺演员，所以，过去，人们对少数民族曲艺了解、研究很少。通过

编辑、出版国家重点艺术科研项目《中国曲艺音乐集成·新疆卷》和《中国曲艺志·新疆卷》，我们对新疆少数民族曲艺进行了长期、艰苦、全面的调查并同各民族学者、专家和艺人共同研究，确定了各个民族基本的曲艺曲种，收录、编写了有关的音乐、曲种、曲目、表演、艺人、舞台美术、文物古迹、逸闻传说等方方面面的情况。经过历时十多年的详细调查，科学分析，系统研究，可以说，我们对新疆少数民族曲艺已经有了一个较为客观的了解。新疆少数民族不是没有曲艺，而是相当丰富，相当多样，只是由于过去研究不够，重视不够，所以没有大力地扶持，宣传，它们的特点、长处没有得到进一步发挥。有的曲目只是作为歌唱节目、歌舞节目，在综合晚会中演出，比如维吾尔族莱派尔《达坂城的姑娘》、《劳动与爱情》，柯尔克孜族库木孜弹唱《火车进新疆》、《帕瑞扎提》，哈萨克族铁尔麦《牧民的欢乐》等等。这类曲目的演出形式，有的已经约定俗成地称之为“民歌”或者“歌舞”，但由于它们中的有些曲目其内容是在叙述故事、描写人物，我们都把这类曲目归入了曲艺，正如东北的二人转一样。而绝大部分曲种和曲目都一直在民间口传心授，流传至今。

纵观新疆各民族曲艺，我们觉得有这样一些基本特点。

一、源远流长，扎根民间

以说、唱、弹唱、说说唱唱的曲艺形式述说民族历史、神话传说、宗教故事，演绎民间传闻、身边轶事和人生哲理、警句箴言，在各民族文化发展史上，都是较为古老的。佛教从公元3至5世纪在新疆已呈鼎盛之势，在南疆最晚延续到了10世纪，在吐鲁番、哈密延续到了16世纪前后。为了广泛深入地传播佛教经典，便产生了“梵呗”、“唱导”这种通俗的说唱形式。“梵呗”赞扬佛典，“唱导”宣说法理。拜城县克孜尔千佛洞的壁画中，就会有不少这样的说唱故事。1959年在哈密出土的回鹘文《弥勒会见记》，从其文体结构来看，专家们都认为“应划入叙事文学中的讲唱文学”（《戏剧艺术》1990年第2期沈尧《弥勒会见记形态分析》）。它讲述的是弥勒

菩萨被释迦牟尼指化为未来佛的故事。它从吐火罗文译成回鹘文的时间，有说在唐天宝至五代之间，甘肃学者曹燕柳确认为宋英宗治平四年（1067）至宋神宗熙宁三年（1070）。到伊斯兰教传入新疆之后，仍借用这种讲唱形式传播伊斯兰教义。维吾尔族称之为“买迪黑耶纳曼”，至今流传于和田、喀什地区。早期的为夏克曲目《十善》、《祈愿》、《忏悔》，尽管演唱中有“阿拉”、“真主”这样明显的伊斯兰教标记，但其内容仍是来自佛曲的《十善行赞》等。

各民族曲艺在民间有着广泛的群众基础。它们产生在民间，也在民间广泛流传。弹着独它尔、热瓦甫演唱维吾尔达斯坦的艺人，弹着热瓦甫演唱库夏克的艺人以及艾提西希、莱派尔的表演者，在新疆维吾尔族的家庭“麦西来甫”或者集市上、茶馆里都随处可见。在哈萨克的毡房或者绿草如毡的原野，牧民们弹着冬布拉演唱克萨、铁尔麦、对唱阿依特斯，更是习以为常的景象。锡伯族的朱论呼兰比、更心比等等，也无不如此。即使在当前各种现代娱乐文化无孔不入的情况下，这些曲艺形式仍然表现出了顽强的生命力。它们是民族艺术永不泯灭的根。

二、曲目丰富，形式多样

新疆各民族曲艺的内容极其丰富。从纵的方面来说，它反映了不同历史时期的重要事件、生活风貌，提供了民族历史、宗教变迁、地域文物的诸多信息，是民族学、宗教学、人类学、文化学的宝贵资料。从横的方面来看，它描述了一个民族的信仰、生产、家庭、爱情、风俗习惯、人际和族际关系等，是一个民族的百科全书。《中国曲艺专·新疆卷》中收入了各民族的曲目近600个，这些曲目代表了不同历史时期各个民族曲艺的成就。从这些不同内容、风格的曲目中，人们可以领略新疆曲艺的姹紫嫣红，夺目光彩。

谈到新疆的曲目，不能不首先骄傲地告诉世人，中国的三大英雄史诗都以曲艺的形式在新疆长久流传。柯尔克孜达斯坦的史诗《玛纳斯》，讲述了玛纳斯一家八代团结民众、战胜外敌、保卫家园的故事，它是柯尔克孜民间艺人的杰出创造。被誉为“活着的荷马”

出生于阿合奇县的居素甫·玛玛依的演唱本共分八部，23.6万余行，是世界上最长的史诗（《伊利亚特》15600余行，《奥德赛》13000余行）。产生于新疆卫拉特蒙古族的海勒胡《江格尔》，现已从22个县的民间艺人那里搜集到157段，约19万行，新疆人民出版社已经出版了4卷。《格萨尔》产生于西藏，在信仰藏传佛教的新疆蒙古族中也有流传，并具有了地方语言、风物的特点，现已收集整理出12章，约20万字。

此外，维吾尔族达斯坦、哈萨克族克萨、乌孜别克族达克斯坦、塔吉克族道斯通，也都以长篇的曲目为主。有表现爱情题材的《玉素甫与艾合买得》、《艾里甫与赛乃姆》等，表现神话题材的《苏里唐尼·杰米其曼》等，英雄题材的《阿不都热合曼汗》、《哈孜拜英雄》、《包甘拜英雄》等。还有些曲目是随着伊斯兰教传入新疆的阿拉伯、波斯和中亚等国的伊斯兰文化、民间传说和神话，也使曲目更为丰富多彩。而在锡伯族的更心比曲目中，有反映锡伯族官兵参加平定南疆叛乱、活捉匪首张格尔的《喀什噶尔之歌》，它记录了那段惊心动魄的史实，弥足珍贵。《拉西贤图》则反映一位锡伯族士兵驻守喀什时，与一位维吾尔姑娘的恋情，表现了19世纪不同宗教信仰的人们之间的真挚友谊和博大胸怀。

新中国成立之后，人民翻身解放，当家做主，从封建剥削、宗教压迫中获得新生，创作演唱了许多歌颂新时代、新生活的曲目，洋溢着对共产党的热爱，对自由、幸福的向往。例如残疾姑娘喻里旦姆在政府帮助下与心爱的小伙儿喜结连理之后，自编自演了库夏克曲目《哈里旦姆》，广为传唱。其他由种也都创作演唱了数以千计的新曲目，歌颂农村的变化，歌颂献身工业建设的铁路工人、石油工人，歌颂幸福的爱情、真挚的友情等。数量之大、质量之高、题材之广泛都是前所未有的。

新疆各民族曲艺演出形式多种多样，为本民族群众喜闻乐见，而且就地取材，方便易学，有很大的随意性、自娱性，并在自娱中娱乐他人。

新疆曲艺的表演形态，大体可分为讲说类、说唱类，弹唱类、走唱类四种。讲说类曲种以说为主，主要有买迪黑耶纳曼、巴塔提

列克、谐显地克苏孜、新疆杂话、快板、评书、朱论呼兰比等。说唱类曲种可分两种：一种以唱为主，以说为辅，有时说唱并重，如好来宝、库夏克、阿衣吐秀、阿依特斯、秧歌牡丹、更心比、新疆曲子、道情、单弦等；另一种以说为主，以唱为辅，有时说唱相兼，如乌力格尔、交莫克等。弹唱类曲种是边弹边唱，主要有维吾尔达斯坦、克萨、铁尔麦、库木孜弹唱等。走唱类曲种主要形式是走走唱唱，或者边舞边唱，例如莱派尔、艾提西希、走唱的新疆曲子和秧歌牡丹。

新疆曲艺在演出时，大多是由一人演唱或者讲说，维吾尔族达斯坦、柯尔克孜族达斯坦、哈萨克族克萨、蒙古族海勒胡等俱是如此。莱派尔、艾提西有一人表演的，而以两人表演为多。阿依特斯、阿衣吐秀则都为二人表演。库木孜弹唱、库夏克、铁尔麦等曲种搬上舞台之后，也出现了多人表演的情景。这些演唱多有乐器伴奏，但作用不同。有的随腔跟调，有的只在说或唱的间歇弹奏间奏曲。有的是自弹自唱（说），有的是乐师伴奏。演唱和弹奏的曲调多是民间歌曲、小调，一曲反复。即使同一曲目，不同的艺人演唱也常用自己喜爱的曲调，而且随着情绪的变化，唱词和曲调都会有所变化，久而久之，也就形成了不同的变体。不同变体的出现，不仅丰富了曲目的内容和表现力，而且是演唱者创作才华的结晶，对整体创作水平的提高起到了巨大作用。

新疆各民族曲艺除了走唱类曲种之外都没有自始至终的表演动作。买迪黑耶纳曼在广场讲说宗教故事时，有的艺人手拿拐杖指指画画，但也非固定程式动作。其他曲种（包括走唱类曲种）也如此，大抵因表演者的习惯和师承而有不同。其表演动作主要就是面部表情和上身、上肢的俯仰摇动等。居素甫·玛玛依的演唱继承了《玛纳斯》艺人的演唱、表演传统，又精心地融入了自己的特色，不仅字清调稳、音横声苍，而且在演唱英勇战斗的场面、悲壮激愤的心情时，他都会高举拳头或者把手有力地伸向前方，仿佛向敌人冲去，因而被人称为“愤怒的母驼”。

搬上舞台演出的曲种，与其民间形态已大为改观。由于专业人员的指导或参与创作，表演形式和表演技巧都有较大提高。艾提西

希在民间演出时都戴动物面具，表现和模仿动物的动作。进入剧场后，表现内容已主要不是动物，它常常模仿、嘲讽贪污犯、醉鬼、贪财的哈孜（宗教法官）等品质有缺陷的人，也就不戴面具了，表演动作也更为考究，达到滑稽、幽默、谐而不谑的效果。另外，伴奏乐器在曲艺演出中，常常不仅起到伴奏的作用，还作出一个表演的道具，引起观众极大兴趣。比如在库木孜弹唱中，把库木孜当做砍土镩或者手中枪，表现农民辛勤劳动或战士保卫祖国。而且，库木孜的正位弹、反位弹、悬空弹、置肩弹等各种弹奏技巧的展示，几乎成为了库木孜弹唱的表演程式，受到观众喜爱。

三、兼收并蓄，多元一体

新疆的曲艺，从内容到形式，从曲种到表演都体现了兼收并蓄、多元一体的特征。

佛教传入新疆之后，梵呗、唱导、讲唱随之而来，并与新疆的民族语言、习俗、信仰相结合，绵延不绝。伊斯兰教传入新疆之后，伊斯兰文化以及民间传说、神话故事随之传来。《玉素甫与祖来哈》、《莱丽与麦吉依》等经过改编，都成为维吾尔族达斯坦的曲目。采自阿拉伯民间故事《一千零一夜》的《巴合提亚尔的四十支系》，印度的《四十个宰相的故事》、《四十个英雄》等，也都被改编成克萨曲目在哈萨克族中唱。《三国演义》、《水浒传》的翻译本成为朱伦呼兰比的传统曲目，另外，更心比的曲目《子龙之歌》、《阿斗之歌》、《小乔之歌》也都编自《三国演义》。藏族的《格萨尔》传入新疆耳拉特蒙古族当中，经过长期的演唱和演绎，已经变异为具有新疆特点的《格斯尔》。至于多个民族共有的曲目，就更是不胜枚举了。

就曲种而言，各民族间的互相吸收、移植、为我所用，丰富了自己的曲种和表现技巧，同样体现了“海纳百川，有容乃大”的艺术规律。

莱派尔这种轻松、欢快的形式，不仅流行于维吾尔族、乌孜别克族中，也被汉族运用，由汉族演员扮成维吾尔族，用汉语配上维

吾尔民歌旋律演唱。汉族的快板、相声不仅广泛地移植到了少数民族曲种之中，而且又具备了各自的特色。维吾尔快板不用竹板击节，而用条石、木勺、或者萨帕依、手鼓。维吾尔相声演员有男有女，他（她）们讲维吾尔语，撷取了维吾尔族生活中的趣人、趣事、趣语，有着阿凡提般的诙谐、辛辣，令人捧腹。

少数民族之间也在互相学习曲目，移植曲种，以使听众欣赏到更多的演唱艺术。哈萨克族的阿依特斯（对唱）、铁尔麦（弹唱）与柯尔克孜族的阿依吐秀、铁尔灭，汉族的新疆曲子与锡伯族的秧歌牡丹，维吾尔族的艾提西希与塔塔尔族的阿衣提西希与乌孜别克族的莱派尔在表演上都有许多相似之处，都有渊源关系。

由于上述原因，在新疆的曲艺演出中出现如下的现象就不足为奇了：在维吾尔族的曲艺唱词中出现汉语词汇，甚至出现上半句是维吾尔语，下半句是意思相同的汉语的“维汉合璧”的唱词，如“昔克普门关上，契喇克央朵灯点上，克克斯沙浪毡铺上，呀多杂翁铺盖上”。汉族演员学唱、学跳少数民族歌曲、舞蹈，甚至与少数民族演员搭档演出相声、莱派尔等节目。

同时，18世纪60年代以后来到新疆的锡伯、达斡尔、塔塔尔、俄罗斯族也都带来和保存了自己独具特色的曲种、曲目，并在这块文化沃土竞相开放。

四、底蕴丰厚，价值无限

新疆各民族曲艺源远流长，博大丰厚，扎根民间，生命力旺盛。不仅传承了民族文化，娱乐了世代代的大众日常生活，而且极大地影响了其他艺术品种的形成和发展，为其他艺术品种提供了丰富精彩的可资吸收、借鉴的创作素材和艺术元素。

说唱艺术的发展，是叙事文学和戏剧形成的前提。新疆的民族曲艺对于民族戏剧也有着重要意义。维吾尔族的著名剧目《艾里甫与赛乃姆》、《塔依尔与佐合拉》等，哈萨克族的歌剧《萨里哈与萨曼》等，最早都是流传于民间的维吾尔族达斯坦、哈萨克族克萨的长篇曲艺节目，后来被文人们记录成说唱曲本，根据这些素材，又

被改编成剧本上演。由于它们的故事早已在民间妇孺皆知，它们的曲调早已为群众耳熟能详，有了这样的群众基础，它们被搬上舞台、由演员栩栩如生地演绎之后，才受到了空前热烈的欢迎。

曲艺当中的表演，虽然是随意的自由发挥的，没有形成程式，但对戏剧表演也有直接影响。比如维吾尔族艾提西希，它的表演具有模拟的、夸张的、讽刺的特点，就常被运用到反派人物和喜剧人物的表演中。所以，著名的艾提西希演员姚勒瓦斯汉·卡得尔也是位著名的话剧演员。

曲种当中的音乐旋律、演奏技巧、舞蹈动作也同时影响到本民族的民歌，舞蹈等等艺术样式，有的曲艺节目也作为民歌广为传唱，有的也作为“两栖”节目被收录到了相关的艺术集成当中，至于被音乐创作、舞蹈编导所吸纳就是自然而然的事情了。同时，曲艺的文本被记录、出版，作为民间文学被研究、阅读，影响到本民族诗歌、歌词的创作，也是理所当然的。

所以说，深入地研究、开掘民族曲种的宝藏，不仅有利于其自身的发展，而且其他各个艺术样式都将从中受益无穷。

综上所述，可以看出新疆曲艺的五光十色，斑斓绚丽，它是我国曲艺艺术的重要部分，是我国民族文化的宝贵财富。值得特别关注的是，虽然大部分曲种目前仍在民间流传，但有些曲种已经消亡，有些曲种也岌岌可危，识者寥寥。在我们已知的 54 个曲种里，20 多个曲种已经或正在消亡，特别是在有些大型曲目，例如三大史诗和达斯坦曲目，动辄几千行、几万行，甚至几十万行，能够演唱者都已是耄耋之人，青壮年中像前辈敢于那样终身痴迷的人几乎难觅。所以，区别情况，采取不同的保护措施，保存、传承并使之发扬光大，应是摆在我们面前的刻不容缓的任务。

集成志书是抢救与保护 传统文化的基础建设

李 宏 崔长武

我国的传统文化历史悠久，植根于民间的说唱艺术更是为广大人民群众所喜爱。但是，长期来说唱艺术的形成、演变和发展都受到了制约，这是由于历史的种种原因所造成，诸多的因素形成了说唱艺术史料的匮乏，而史料的匮乏又直接影响了说唱艺术的进一步发展。为抢救与保护传统文化，文化部、国家民委以及各个相关部门把编纂十大集成作为国家计划的重点科研项目来抓，这是一项颇具重大现实意义和深远历史意义的工程。

十大集成的编纂过程，也是一个抢救与保护传统文化的过程，是一个基础性的建设工程。现代戏剧家张庚讲到：“论是最高层次，第二个层次是史，第三个层次是志……”我们认为他所说的不单是反映艺术层次高低的问题，也说明了论、史、志之间的相互关系，论和史是较高层次的艺术研究，那么志书就是这些艺术研究所依赖的重要基础。

在我国的历史上，各类的史书、志书数以万计，这是我们祖先留下的丰富文化遗产，是中华民族灿烂文化宝库中的珍贵财富。但是有关说唱艺术的专门志书在我们此次编纂之前却找不到一本，这无疑是一种极大的缺憾。纵观我国说唱艺术的形成和发展，可溯之源悠长，可证之史甚短，造成这一现实的根本原因主要就在于缺乏相关史料的记载。所以，就《中国曲艺志·北京卷》来讲，编纂工作中的重要一则就是对北京地区传统说唱艺术、民俗、民风以及民间文化的挖掘和整理。因为资料的积聚是抢救与保护传统文化的工

作蓝图，也是抢救与保护传统文化工作的一个重要部分。我们要发挥主体的能动作用，对客体的传统进行分析、筛选，从宏观和微观二元界定中，横向与纵向去考察，也是志书集成在表层结构和深层结构的具体或义理的分析中，把传统文化的说唱艺术作整体真实的分析。

正如元人陶宗仪在《南村辍耕录》中所说：“辽起朔方，记载本少，其制国人著作不得传于邻境，故经兵燹，荡然无存。”这一状况人为地阻碍了我国民族间文化艺术的传播，极大地妨碍了说唱艺术的研究和发展。在编纂《中国曲艺志·北京卷》时为查证辽金时期的相关历史资料时，编辑部四处走访，查阅资料，并与《曲艺志·内蒙古卷》与《辽宁卷》的同志取得联系，协助进行调查，但最终还是收效甚微。集成和志书的编纂工作主要是对资料的搜集和整理，而所搜集的资料又分为死资料和活资料，死资料是指已有的文字、图片以及散落在民间的唱本、手稿、图片、珍贵文物等等，活资料是指从事说唱艺术的老艺人和从事说唱艺术研究工作的专家学者的口碑资料，这是搜集资料工作中的重中之重，因为这些老艺人、老专家一生从事这方面的工作和研究，积累了丰富的知识和经验，他们亲身的艺术实践和经历是对说唱艺术历史的最好见证。这些人都年事已高，随着人的离去，他们珍贵的口碑资料也将永远失去，这项工作必须抓紧进行。事实也证明了这一点，就在《中国曲艺志·北京卷》编纂的过程中，多少有成就的老艺术家、老曲艺理论家相继离开了我们，如：相声大师侯宝林、山东快书大师高元钧、单弦艺术家曹宝禄、西河大鼓艺术家马增芬以及曲艺理论家王素稔、沈彭年、冯不异、王决等。在抢救与保护传统文化的精神鼓舞下，及时把他们的口碑资料记录下来，对编纂《中国曲艺志·北京卷》起到了极其重要的作用。如果不及时有效地进行这一工作，那么又要有一大批珍贵的口碑资料被带走，志书的质量和内容也都将大打折扣，志书编纂的优劣，内容的丰富与翔实直接影响着今后说唱艺术的研究与发展。《传统学引论》中指出：“按解释学者的理解，传统主要是指由语言延传下来的传统，具体地说是指写下来的传统。然而，传统包括人类的心态、宗教、道德、思维、审美乃至风俗习惯、

礼仪制度、行为方式等等。既体现在物质型文化中，又可体现在精神型文化中；可以是有文字记载的，也可以是通过言语行为的。正因其如此，有些人们生活中的习惯、行为模式，并不一定有文字记载，但仍作为传统沿传下来了。”所以说，志书的编纂是抢救与保护传统文化基础建设，并且进行得越早越好。又如通过我们对清代流传下来的蒙古车王府曲本的调查得知，民国后大量从王府流散到民间，后收藏于首都图书馆和北京大学图书馆，其中包括戏曲与曲艺，总计 1600 余种，4400 余册。从曲本的种类和规模以及调查和研究分析，当时在王府的曲艺和戏曲演出相当兴盛。1988 年，《中国曲艺志·北京卷》编辑部人员赴天津，对车王府一位仅存的后人，当时已有 80 多岁高龄的老太太进行采访，了解了很多这方面的情况并准备录制一些唱段，但由于老人年事已高，实在是回忆不起来唱段的曲调，以至于这些曲调永久地失传了。此外，还有盛行于明清时期的时调小曲，在当时如何演唱也没人能说得清楚。在人物传记方面，很多卓有成就的说唱艺术家在不同的历史时期引领着该门类艺术发展的方向，但随着时间的推移，他们已经逐渐被人们所淡忘，由于他们没有留下什么个人的资料，所以在志书的人物立传时，仅有只言片语，但即使是这只言片语，也是通过对口碑资料的搜集整理、认真的鉴别分析提炼而成的，对今后的艺术研究有着重要的作用。否则，这些人物将在人们的记忆中不复存在，那将会对研究说唱艺术的历史有着不可估量的损失。以上事实足以证明编纂集成志书对抢救与保护传统文化的重要性。

清代以来，北京的说唱艺术种类是丰富多彩的。在《中国曲艺志·北京卷》的曲种表记载了诸多的曲种，如：数来宝、太平歌词、子弟书、十不闲、莲花落、岔曲、单弦牌子曲、拆唱八角鼓、评书、双簧、梅花大鼓、联珠快书、马头调、相声、铁片大鼓、平谷调、京韵大鼓、奉调大鼓、北京琴书、北京时调、竹板书、西河大鼓、拉大片、山东大鼓、山东快书、山东琴书、河南坠子、二人转、快板书、京东大鼓等 30 种，加之北京的周边地区如密云的瓦琴大鼓、五音大鼓等等，可以说是种类繁多，然而随着历史的演变，北京的曲艺曲种得以繁衍流传下来的已经是少得可怜。鉴于这种状况，抢

救与保护传统文化的工作更显得重要，作为基础建设的集成志书的编纂工作也是时不我待。

《中国曲艺志·北京卷》编纂中，许多的曲种没有更多的文字资料记载，曲种的历史大多见于老艺人的口碑和民间的流传。例如对评书形成的记载：已知最早的评书艺人王鸿兴大约是雍正年间人（一说是明末清初人），原是北京的弦子书艺人。相传雍正十三年（1735），胤禛逝世，百日内禁止动乐，王鸿兴便弃其弦歌，抵掌而谈，乃称评书，首次在西直门内酱房夹道明地（露天演出场地）上说《三国》、《水浒》等书，立门户后曾在掌仪司立案。按民间评书艺人通行说法，王鸿兴一生曾经收弟子8人，即所谓“三臣五亮”。“五亮”系白文亮、黄福亮、佟起亮、霍士亮、刁亮，以演唱弦子书为业；“三臣”为安良臣、邓光臣、何良臣，以说评书为业。王鸿兴故去之后，“三臣”收徒传授其所创之评书艺术，直至十代，达数百人，京津及北方各省的评书艺人，多出自此三支。上述对评书的传承和对评书的界定都有了明确的说法，为后世对评书的研究提供了基础，为抢救与保护评书艺术提供了权威的论据。这段文字记叙就是经由许多老艺人回忆，再经过专家们的反复研究，仔细分析、筛选、考证后取得一致认可的评书史料。

文字资料的搜集整理也是编纂集成志书不可缺少的重要工作，在浩瀚的文献中能找出一些对说唱艺术的记载，也要着实下了一番工夫。如：在《中国曲艺志·北京卷》对相声的编纂在资料整理的过程中，对已有的曲艺著作等进行了认真的分析研究，在《蒙古车王府曲本》中《风流词客》的曲词记载了清同治、光绪年间，在北京西城一代撂地演出的单口相声艺人马麻子的演出情况，说他“紧接着闹个谢情凑凑趣，打个皮科遛遛钢”、“好话之中必掺着趣话，他恁得那古板之人都笑断了肠……”清光绪三十四年（1908）出版英敛之的《也是集续篇》里介绍相声说：“其登场献技，并无长篇大论之正文，不过随意将社会中之情态撷拾一二，或形相，或声音，摹拟仿效，加以讥评，以供笑乐，此所谓相声也。该相声者，每一张口人则捧腹，甚有闻其趣语数年后向人述之，闻者尚笑不可抑，其感动力亦云大矣。”这就证实了在清同治和光绪年间就已经有了相

声，并对相声的体裁形式和题材内容作了相应的描述。云游客所著的《江湖丛谈》中写道：“八角鼓之有名丑角儿为张三禄，其艺术之高超，胜人一筹者，仗以当场抓哏，见景生情，随机应变，不用死套话儿，演来颇受社会各界人士欢迎。后因性情怪僻，不易搭班，受人排挤，彼愤而撂地。当其上明地时，以说、学、逗、唱四大技能作艺，游逛的人士皆愿听其玩艺儿。张三禄不愿说八角鼓，自称其艺为相声。”张三禄是见诸于文字记载最早的相声艺人，也是相声的创始人，上述史料也可以推断出相声这种艺术形式是由全堂八角鼓中的逗哏脱颖而出的。此外，张笑侠在《相声总论》中也总结了相声的发起、发展历史，并对相声的合流做出了陈述：“‘清门’相声源于1800年左右产生的‘全堂八角鼓’演出的逗哏，多由旗籍票友自编自演，曲目有《酒令》、《灯谜》、《扒马褂》等，词句修洁，统称文哏。‘浑门’相声最初为撂地卖艺时的即兴创作，比较粗俗，统称打骂哏。清末二者合流，去芜存菁，形成了俗不伤雅的新风格，在发展过程中旁采博引，吸取了评书、莲花落、练把式、变戏法、滑稽二簧等有关说唱的技巧，形成了说、学、逗、唱兼备的艺术。”“清门”与“浑门”两种相声的合流是两种文化的融合，它使相声走进了艺术的行列，造就了一门优秀的民间文化艺术。志书为保护与抢救传统文化所做的工作，也是为抢救和保护相声艺术在理论上打下了基础。这个基础告诉人们相声艺术不是无源的“胡闹”，而是有着形成和发展过程的，是有价值的一种民间文化，也是非物质的宝贵文化遗产。这样的传统民间文化能不保护与抢救吗？所以说集成志书在保护与抢救传统文化的基础建设中起到了奠基的作用。

集成志书作为保护与抢救传统文化的基础建设这一作用，更体现在志书的大事年表上。有着几百年乃至上千年悠久历史的北京说唱艺术，是中国优秀传统文化的一部分，作为基础建设，大事年表是基础中之基础。而在《中国曲艺志·北京卷》编纂之前，却从来没有一个这方面的记载。自元代的至元十一年（1274）到至大二年（1309）的禁止搬唱词话和在元大都禁唱琵琶词、货郎儿始至清朝说唱艺术的多样化和民国时期剧场茶社曲艺的搬演，记述了书茶社文化、天桥文化、票房文化等，为北京说唱艺术的形成与发展勾出了

一条脉络清晰的纵向直线，使保护与抢救传统文化有章可循、有证可查。就票房文化而言，京城近年来京剧票房如雨后春笋，可谓如火如荼，不少人们，包括一些媒体在内，都想了解票房的来历如何，在《中国曲艺志·北京卷》中就记载了票房以及票友名称的由来：相传清代乾隆年间，阿桂兵伐金川时，很多八旗士兵都会唱岔曲，岔曲又称得胜歌，是军中所用之歌。回京之后，八旗子弟演唱，老百姓也学唱。因岔曲的曲调很优美，当时十分流行，每逢家中有喜庆事，亲朋好友便聚集在一起唱。于是，有人在皇帝面前奏了一本，说军中之人出入民宅，演唱淫词滥调，有失体统等等。乾隆看了奏折之后，马上命人找几个能唱岔曲的当面演唱。听完之后，乾隆不但没怪罪，反而大加称赞，认为这种形式很好，应该提倡，并立即命令掌仪司制造了八角鼓。为了鼓励八旗子弟排练，还发给了一种龙票（即皇上批准演出的执照），让人悬挂在排练场所。从此，排练岔曲的场所便被称为票房，到票房活动的人被称为票友，演唱活动被称为玩儿票，当时的二品官员也可以到票房演唱岔曲而不算有失官体。清同治末年，恭亲王之子在府邸成立了“赏心悦目”票房，誉为京城第一票。票房活动属于业余性质的演出，不收受钱财，当时有句口头禅：“义勇胜强，万寿无疆；茶水不扰，酒食自扛。”这四句话明确地道出了票房演出的性质和宗旨。后来，无论是京剧或其他艺术形式，都沿用了这一称谓。票房、票友的称谓出自曲艺，而现在京城的曲艺票房只有“集贤承韵”一家，并且鲜为人知。大多数年轻人的业余文艺活动是唱通俗歌曲或流行歌曲，中老年人大多是哼唱两口子京剧，很少有人演唱富有北京韵味的京韵大鼓、梅花大鼓、单弦牌子曲、北京琴书，这些多年流传下来的民间艺术正在悄悄地逐渐远离人们。随着时间的流逝，年长者的故去，今后的年轻人还能对北京的曲艺有多少了解？这些不能不引起人们的深思。人们都知道京剧是国粹，需要振兴。像京剧一样，曲艺也是优秀的民族传统文化，也需要振兴，而且是迫在眉睫。

戏曲形成的要素之一就是说唱艺术，戏曲与说唱艺术二者密切相关，相互影响。寻根溯源是继承和发展传统文化的深入研究，单弦牌子曲是最具北京地方特色的说唱艺术品种之一，它的形成与发

展历史比较久远，是应该保护与抢救的具有传统文化艺术的重要曲种之一。据文字资料记载：清初，朝廷频于边事。八旗子弟远戍边关，为消除寂寞，遂采用当时流行于军中的一些俗曲，如〔边关调〕、〔马头调〕、〔打枣竿〕等，以及满族萨满教用以祭祀的巫歌等填词演唱，借以抒发怀乡思归之情。据老艺人口头传说，当时的军队以八角鼓击节演唱，歌颂文治武功太平盛世，京城为之轰动，称其为八旗子弟乐。八旗子弟乐中有“子弟书”、“岔曲”、“八角鼓”等，单弦牌子曲就是在岔曲的基础上演变形成的。单弦牌子曲的结构属于曲牌连缀体，是由众多的曲牌根据不同内容的需要串联而成的。早期有90多个曲牌，但常用的不足30个，至今就更少了，很多曲牌已经失传。如单弦牌子曲中的曲牌〔黄鹂调〕、〔云苏调〕、〔湖广调〕、〔南城调〕、〔怯快书〕、〔金钱莲花落〕均源自于元明清的时尚小令，通过对词曲的分析研究，也可以推断出单弦牌子曲中的曲牌在形成前与元杂剧之间是否有着某种关联。

老舍先生促成了北京曲剧的诞生，而北京曲剧的诞生又脱离了北京曲艺的另一个曲种——拆唱八角鼓。北京曲剧的前身就是拆唱八角鼓发展而成的彩唱八角鼓（也称彩扮八角鼓）。北京曲剧雏形阶段的彩唱八角鼓《赴善会》就是一例证明。北京曲剧从《柳树井》、《杨乃武与小白菜》、《啼笑因缘》、《骆驼祥子》，到《烟壶》、《龙须沟》、《茶馆》等剧目的推出，都与北京曲艺有着密切的关系，《中国曲艺志·北京卷》的编纂为研究北京曲剧的形成与发展也提供了文献资料。

《中国曲艺志·北京卷》中所记载的有说唱艺术形成的戏曲剧种并非一家，我国的大剧种评剧与莲花落之间也有着密切的渊源关系。莲花落作为说唱艺术历史可谓悠久，它经历了唐宋元明清各朝代，至清乾隆年间为鼎盛时期。莲花落的表演分旦角和丑角，有故事情节，彩扮演唱，与后来形成的评剧在某些表演方面颇为相似。清末，有冀东的莲花落艺人进北京，在天桥一带演出，名为北京蹦蹦戏，后改称西路评剧。西路评剧主要在北京的市区以及门头沟一带演出，至今门头沟一带的乡间仍有西路评剧在流传。……中国评剧是一个大的剧种，在东北三省、京津、河北、河南、贵州、四川、广西、

武汉、上海、西安等省市流传，是传统文化民间艺术中需要继承与发展的剧种。编纂中国评剧史、北京评剧史是继承保护传统文化的一个重要举措，《中国曲艺志·北京卷》正为这项工作提供了丰富翔实的相关历史资料及文献，所以说作为志书编纂这种基础建设是非常及时并有着重大意义的。在以往的年代里，由于说唱艺术不受当权者的重视，很少见诸于文字，随着时间的推移，人亡则艺亡，艺亡则史亡，这就是过去说唱艺术的状况。而今，我国政府以及相关部门进行了多方的努力，并斥巨资编纂文艺集成与志书，为后世的艺术研究提供了基础，为抢救与保护传统文化作出了极大的贡献。

北京的说唱艺术是中国优秀传统文化的一部分，在民俗、民风 and 民间艺术的研究上，许多专家学者都付出了毕生的精力。如：傅惜华的《曲艺总论》、李家瑞的《北平俗曲略》、张次溪的《人民首都的天桥》、云游客的《江湖丛谈》等都是研究说唱艺术的传世之作。郑振铎在《中国俗文学史》书中讲到：“中国的俗文学包括的范围很广。因为正统的文学的范围太狭小了，于是‘俗文学’的地盘愈显其大。差不多除诗与散文之外，凡重要的文体，像小说、戏曲、变文、弹词之类，都要归到‘俗文学’的范围里去。……‘俗文学’不仅成了中国文学史主要的成分，且也成了中国文学的中心。”因此，老一辈专家为了中国的民族文化花费了毕生的精力，而《中国曲艺志·北京卷》的编纂作为抢救与保护传统文化也的确起到了基础建设的作用。

为什么讲志书集成是弘扬优秀传统文化的基础？因为传统文化中的民族文化、民间文化、市井文化等，都是千百年或更悠久的历史中的民俗文化，也是民俗文化在代代相传、辈辈继承的传承中形成的结果，积淀了我们宝贵的文化遗产。

无论是口头的还是文字的、绘画的，都是我们民族文化的瑰宝。“只有民族的才是世界的”。在世界国际化的今天，民族的文化特点尤其显得重要和宝贵。因为它是每个民族传承中的记录，也是民间文化这个大百科全书中的内容所在。无论政治、经济、文化、民俗、时尚、礼仪；生老病死、婚丧嫁娶、男耕女织、劳作理论、生活经验等，统统都包容其中。像节气时令指导农耕，年画祝福吉庆有余，

以及质朴的情歌、说唱中的金戈铁马或男欢女爱等等都渗透着民族民间传统文化的底蕴。自古至今就有许多人正式或非正式的书写、记录、口传心授，将其传承下来，像小说笔记、杂剧、话本、传奇、小曲等。而近现代更有大家们为此不疲，像李渔、张次溪、郑振铎、傅惜华等专家们都有著作在世。

弘扬民族文化如今得到了全世界的认同，因为各民族的文化遗产既是各民族的，也是全世界的。所以保护世界遗产和保护非物质文化遗产已纳入了联合国保护遗产的日程中，同时物质的特别是非物质的口头传承的民族民间文化遗产也引起了有关方面人士的大力关注。对这些传统文化的价值观有了认同性，人们开始了系统的思考和研究，对传统文化的传承与保护，而由老一代文化名人倡导，国家重点扶植和发起的“盛世修志”的壮举，使传统文化在修志的过程中得到了“集成”。

修志的瓶颈问题，在于修志的资料收集、整理、研究。这一关的突破是基础性的，这个基础的虚与实，奠定了抢救与保护的成功与失败。这一过程也是志书集成编纂中，几经阵痛的过程，有了这个过程，产生了集成志书的基础，才能在此基础上谈保护、谈抢救、谈传承。如果没有这个过程，虽然我们认识到了传统文化中的民族文化、民间文化、民俗文化都是珍贵的遗产和民族的瑰宝，但是如果没有修志的举措，没有志书集成这一系统工程，我们就会失去抢救与保护优秀传统文化的基础，这个基础的重要作用就是告诉人们要保护什么、抢救什么、传承什么。集成志书就像建筑工地的地基，有了这个坚实的基础才能建起保护优秀传统文化的高楼大厦。

中国的说唱艺术历史悠久，魅力无穷，为使我国的民族民间艺术能被全世界所了解和认同，对优秀传统文化的抢救与保护势在必行。

十部文艺集成志书子报告

《中国民间歌曲集成》项目 执行情况报告

王曾婉

一、项目概况

1. 发起时间

《中国民间歌曲集成》是十部民间文艺集成志书最先发动的卷本。

中国古代对民歌有规模的辑录应推《诗经》和《楚辞》，《礼记》中有“陈诗以观民风”“王者所以观风俗，知得失，自考证也”的记叙。

20 世纪三四十年代，经填词、改编或再创作的新民歌，对我国新民主主义革命的胜利起到了很好的宣传、鼓舞士气的作用。当时运用民歌进行各种艺术形式的再创作已蔚然成风，如歌剧《白毛女》对民歌的运用获得群众的好评即是成功的例子。老一辈音乐家吕骥，在抗日战争后期的延安鲁艺任职期间，曾率先提出关于重视民间音乐的五点意见。新中国成立后不久，1960 年，由中国音乐家协会向全国各省音协分会发出通知，要求各省音乐工作者深入基层采集民歌，其后各省音协虽有所行动，但因后来的十年动乱被中断。

1979 年改革开放之初，文化部与中国音乐家协会联合向各省发

出了《搜集整理我国民族遗产规划》，即[79]文艺字537号、音民字002号文，随后又提出在编辑《中国民间歌曲集成》的同时，还要进行器乐、曲艺、戏曲共4部音乐集成的编辑计划。然而，在全国发动如此巨大工程之初，从组织、人员、经费、技术上都还缺少足够的经验与准备，甚至还曾提出3年内完成编辑出版30个省市卷的要求。

1983年3月，《中国民间歌曲集成》纳入全国哲学社会科学规划范畴，被正式列入全国艺术学科国家重点科研项目，从而使集成的工作步入国家轨道。

中国民歌作为人类口头非物质文化遗产重要的组成部分，它不仅承载着中华民族悠久的历史与文化传统，也是至今仍在亿万群众中传承与发展并为人民喜闻乐见的艺术形式。如何能从960万平方公里广袤的大地上，在那“浩如烟海”的中国民歌中，通过普查、录音、筛选、记录、分类，而后精心编撰，使其成为集历史性、文献性、科学性、实用性之大成的鸿篇巨制，是每个集成工作者不懈的追求。

2. 组织、人员结构

《中国民间歌曲集成》按行政区划以省（市）、自治区立卷，全国共30卷。全国成立由各省著名音乐家共80人组成的编委会，吕骥任主编，贺绿汀、周巍峙、孙慎为副主编，编委会下设总编辑部，各省成立地方卷编辑部。总编辑部设在中国音乐家协会，负责组织与各地方卷的联络，并依据体例组织审稿工作。

担任省卷编撰的主编、副主编，多为该省老一辈音乐家、省音协主席和省艺术研究部门工作的在民族音乐领域有较多建树的研究人员。

《中国民间歌曲集成》各省卷收入的民歌，不仅包括20世纪音乐工作者已经搜集、录制或出版的民歌，还大量收录了近20年来采录人员分期分批深入民间，向民间歌手一一调查采访录制的民歌，因此，在编辑过程中，组织、发动了各省、地（市）、县，各级群众文化部门，由基层文化馆、站，成立编辑组或编辑部，并编辑出版（或油印）县资料卷，或地（市）资料卷。《中国民间歌曲集成》各省卷是在丰富的地（市）、县资料卷的基础上精辑而成。不少省卷入

卷的民歌，是该省采集到手的近万首民歌资料的十分之一。

参与每卷集成工作并入卷的采集、记录、编辑者约 500 人，对各省历年民歌比赛中获奖的歌手，在全卷中还特别撰写和收入了反映其艺术生涯的《歌手简介》及照片，使这些活跃在百姓中间的优秀歌手，在歌坛的历史文献上也留有一席之地。

3. 重要会议

在《中国民间歌曲集成》发动伊始的 1980 年，曾召开过第一次全国会议，因在安徽芜湖召开，后称“芜湖会议”。

其后又有“北戴河会议”、“兴城会议”等，以上会议除讨论集成整体框架体例外，对全国集成的编撰均起到推动与培养骨干力量的作用。

全国范围召开具影响的专题会议还有：

一、1985 年 7 月在北京关于少数民族语言演唱的民歌、歌词记录出版所召开的专题会议，鉴于内蒙卷采用本民族文字配歌，由民族出版社与音乐出版社共同出版所经历的时间、技术上的困难，故由全国艺术科学规划领导小组召开了此次专题会议，对全国凡有少数民族民歌的省卷，其中的文字、歌种名、歌名、歌词如何标记做出了具体统一的规定。

二、1986 年春在湖北襄樊市及武当山召开的“宗教音乐编辑会议”，该会在国家及湖北省宗教事务管理局的指导下，有全国各省代表参加，很好地解决了宗教音乐的认识，以及在集成中如何对宗教音乐进行分类。

三、1987 年 4 月在山西太原市召开的“集成记谱工作研讨会”，该会有全国各省代表参加，通过细致的专题讨论，解决了一系列记谱工作中遇到的特殊唱法、奏法，新疆、西北地区特殊律制、特殊音阶、特殊节拍的记法、符号等问题。

二、地方卷编审进程

1. 审稿进程及管理规定

《中国民间歌曲集成》的审稿一般为初、复、终三审定稿，后减

少为两审，即将复、终审合并为一次会议。每次审稿会议与会者除全国总主编、副主编，还特别邀请对该省民歌进行过调查研究的4位知名的专家教授，担任本卷特约编审，参加审稿并出席会议。《中国民间歌曲集成》实行主编负责制，编辑部责任编辑负责审稿会议精神的贯彻与落实，并对本卷内容向总主编及全国编委会负责。

2. 评审、验收与出版

《中国民间歌曲集成》作为国家重点科研项目，各省卷完成修订后，向总编辑部交稿时，需提交由该卷主编按要求填写的《项目评审报告》，其中应有省卷领导机关（一般由省文化厅负责业务的厅长，或省文联的主席）任集成领导小组负责人签字，方可上报，后经总部仔细检查验收，再经全国主编签字，后才发向集成志书出版部门文化部民族民间文艺发展中心，经由出版部出版责编验收出版。

三、项目完成情况

1. 数量统计

《中国民间歌曲集成》自1979年发起至今，已陆续出版28卷。云南卷和西藏卷现已完成终审，普查的民歌数量超过15万首（含云南卷和西藏卷），现已入卷的民歌数量为31691首，图片1586张，述略或简介328篇，歌手简介416篇。总字数超过4326万。

2. 质量描述（方案、体例、规范）

《中国民间歌曲集成》于20世纪80年代初重新启动时，曾明确提出了要依据“范围广，品种全，质量高”的九字方针来进行编撰的要求，同时又确定了几个检查卷本质量的标准。即：

①每卷入选的民歌应做到“县县有民歌”（每县至少选1首），从民歌的分布以求反映该省全貌。

②入卷的曲谱则要求达到“音谱同步”，以求每一首民歌都有音响为依据。

③民歌资料的采集应尽可能做到音、谱、图、文、像全面收录。

④少数民族凡用本民族语言演唱的民歌的歌词，应采用国际音标或拉丁拼音（还可汉语拼音、汉字注音）注音并配于曲谱下，

以便读者演唱。汉文意译或译配可置于音标配歌的下一行，或按段（或句）译成歌词大意，置于全曲之后。

⑤每卷开卷之首需含有熟悉本省民歌的学者、专家，对本省民歌的历史渊源、方言语音、民歌与社会生活的关系、音乐体裁分类、民歌的艺术特色等，做全面阐述的文字介绍，即各省民歌概述一篇。

⑥本卷的框架、分类、文字体例、记谱规范等全国总编辑部曾作过较详细的规定。附例（广东卷）

卷别	类别	图	文 字						曲谱	人物	附件			
省卷	字数	图片、照片	广东民歌概述	粤语方言与民歌	汉族3民系文字			汉族三民系方言注释	瑶族壮族畲族民歌述略	各民族民歌歌种简介	各民族民歌曲谱	歌手简介	题材索引、后记	
					广府民歌述略	客家民歌述略	潮汕民歌述略							潮汕分支
														雷州民歌分述

四、社会效益分析

1. 对机构建设的促进

《中国民间歌曲集成》的编辑与出版工作，对全国各省的艺术机构的调整与建立，对各省研究队伍的充实与扩大，都起到很大的推动作用。如福建省文化厅，将过去单一的戏剧研究所，扩大为由多个艺术门类组成的艺术研究所，成员及研究领域也丰富扩大了许多。

2. 境外的影响

香港及海峡对岸的民族音乐界，因本卷编辑的消息一经传出，台湾艺术学院自动开始编辑《台湾民歌集成》，台湾师范大学音乐研究所许常惠教授，数次专程来大陆，商谈民歌集成台湾卷的编辑事宜，并主动向大陆提交了一部分有价值的稿件，与此同时，还在中

国音乐家协会外事部接待下，在中国艺术研究院音乐研究所、中央音乐学院进行了多方面的学术交流，这些活动有的已见诸报纸杂志，有力地推动了两岸民族音乐学界的相互了解，增进了友谊。

《中国民间歌曲》总编辑部于上世纪90年代初精选、由人民音乐出版社印刷出版了精美的五线谱本《中国各民族民歌》，收入民歌504首，该书成为对联合国教科文组织为中国民歌集成的编撰曾提供5万美元资助（这些资助由中国音协用来购买了当时最紧缺的高档音响设备与器材）的回报，也是中国音协对外国来华音乐家交流赠予的最佳礼品。

3. 对大众传播与媒体的影响

中央电视台12台、音乐台开播初期，打出每天两个时段的《民歌中国》栏目，将已出版的民歌集成卷本全部买去，成为该栏目开播的基础资料。

4. 对在全国范围内举办赛歌及舞台演出的推动

近些年，文化部民族民间文艺发展中心连续举办三届“南北民歌擂台赛”、山东黄河入海口举办“沿黄河9省市民歌擂台赛”、今年中央台在“青歌赛”中推出“原生态民歌唱法”大赛、上海市今春举办以弘扬地方古老歌种为宗旨的“海上春潮”民歌演唱会等，受到广泛好评。可以说，上述演出活动、赛事与《中国民间歌曲集成》的编辑与出版有一定的因果关系，它为各地的演出活动、节目安排、歌手和曲目的来源提供了重要的参照和线索。

5. 问题和建议

《中国民间歌曲集成》的编纂已近尾声，在对全国各省卷的初、复、终三审及定稿过程中发现，部分省卷的编撰与质量标准的要求还不尽相符，程度参差不齐。尤为遗憾的是，各省卷限于当时经济技术条件，多数未能录像；录音的数量与质量方面，各省卷也存在较大的差距，有的民歌是战争年代收集的，当时无录音条件；有的艺人已故，无法补救。20世纪80年代初期处于录音技术与设备迅速转换淘汰期，已录制的音响也存在保存条件不善造成信号丢失等问题，这些是历史留下来的不足与缺憾。希望有日，国家有关部门拨资对这部集成的音响部分进行补录或技术处理，使之成为完璧。

《中国民间歌曲集成》数万人参与，大规模自上而下的广泛、深入、全面、系统的普查，又自下而上从十数万首第一手资料中筛选编辑而成的鸿篇巨制，是开创中国乃至世界历史之先河的壮举，《中国民间歌曲集成》对我国民族文化遗产的保护、音乐创作与演出，乃至音乐教育与社会科学和文化领域的研究，无疑是一座巨大宝库，对我国民族文化的建设，已经发挥和正在产生着巨大影响。

愿国家的哲学社会科学的领导部门，更好地组织各项研讨，总结和开掘这座宝库，令这部具丰富、深刻内涵的巨著，能为民族文化建设发挥出更大的效益。

《中国戏曲音乐集成》项目 执行情况报告

张 刚

一、项目概况

《中国戏曲音乐集成》是由中华人民共和国文化部、国家民族事务委员会和中国音乐家协会主办，全国艺术科学规划领导小组立项、指导，文化部民族民间文艺发展中心（前全国艺术科学规划领导小组办公室）组织实施的一部规模宏伟的文献性资料丛书。

《中国戏曲音乐集成》按 1986 年行政区划的省、自治区、直辖市立卷，共 30 卷（台湾卷暂缺，港澳未立卷，海南卷增补，重庆按当时行政区划归属四川）。各省卷按照统一的体例编纂，设有综述、图表、剧种音乐、人物介绍四大部分，下限至 1985 年。

《中国戏曲音乐集成》和其他文艺集成，共同构筑了令世人瞩目的文化长城。戏曲音乐集成以事实记述与曲谱实录展示我国戏曲音乐的历史与现状，有别于资料集，也有别于史著、论著，是历代许许多多戏曲艺术家、戏曲音乐家精心创造的艺术结晶，是优秀文化遗产的忠实记录，也是当今广大戏曲工作者共同劳动所取得的丰硕成果。“总结过去，指导现实，启迪未来，是这部丛书的科学价值与历史作用。”（《中国戏曲音乐集成·序言》——周巍峙）《中国戏曲音乐集成》对弘扬民族音乐文化的优秀传统，推动戏曲音乐理论研究，革新戏曲音乐，提高戏曲创作和表演水平都有着十分重要的现实意义。时间过得越久，将越显示出它的深刻的、宝贵的历史文献

价值。

（一）缘起

中国旧有戏曲曲谱（乐谱）集成的传统，早在明、清时代就有《太古传宗》、《九宫大成南北词宫谱》等成书；以后又有《昆曲粹存》、《遏云阁曲谱》、《六也曲谱》、《集成曲谱》、《与众曲谱》、《粟庐曲谱》、《粟庐曲谱外编》等相继问世，以上都由工尺谱记录，所及仅为昆腔，地方戏曲音乐极少有曲谱流传。随着五线谱及简谱传入我国，有人开始采用这两种乐谱来记录戏曲音乐，刘天华的《梅兰芳歌曲谱》就是分别用五线谱和工尺谱记录京剧音乐的曲谱集。首部记录有京剧曲谱的丛书的为潘侠风于1937年春天始编的《旧剧集成》，从1939年到1940年出版16集，《旧剧集成》所收为京剧剧本，附有简谱唱腔谱及表演动作和服饰介绍。

中华人民共和国成立以后，党和政府十分重视戏曲及戏曲音乐的收集整理工作，中国戏曲研究院（今中国艺术研究院戏曲研究所）及地方文化部门、艺术研究机构曾于50年代至60年代，对中国戏曲及戏曲音乐进行了大量的调查、收集，对中国戏曲音乐的资源状况有了基本的掌握。各地的戏曲音乐研究者也编辑、出版有当地主要地方剧种的曲调、唱腔集，如《扬剧音乐》、《潮剧音乐资料汇编》、《沪剧曲调》等等，但由于多为个人行为并以单行本方式出版，剧种及曲调收集都极其有限，即使如此，也由于“文化大革命”而告中断，很多当时收集的资料也遭损毁。

1979年7月，为了“继承和发扬我国民族音乐文化的优秀传统，建设和繁荣中国民族特色的社会主义音乐文化”（《中国戏曲音乐集成·序言》——周巍峙），文化部、中国音乐家协会联合发出《收集整理我国民族音乐遗产规划》的文件，提出有计划、有步骤地在全国范围内对民族民间音乐进行全面、系统的普查搜集工作，并分别按省、自治区、直辖市立卷，编辑出版含《中国戏曲音乐集成》在内的四部音乐集成。1983年12月，中国民族音乐集成编辑办公室在郑州召开《中国戏曲音乐集成》第一次编辑工作座谈会，出席会议的有中国音协、文化部艺术局以及河南、陕西、湖北、湖南、山西、江西、四川七省的音乐院校、地方戏曲研究单位的代表20余人，就

戏曲音乐集成的编辑方针、要求和有关问题进行了研究，并于1984年1月1日编发了以“抓紧普查搜集我国戏曲音乐遗产，加速编辑《中国戏曲音乐集成》”为题的《〈中国戏曲音乐集成〉第一次编辑工作座谈会纪要》。1984年，经全国艺术学科规划领导小组批准，《中国戏曲音乐集成》成为艺术学科国家重点科研项目，由文化部、国家民委、中国音乐家协会主办。由此，戏曲音乐集成编纂工作正式开始全面启动。

《中国戏曲音乐集成》自提出、发动、普查、收集、整理、编纂到最后完成出版，历时27年。

（二）机构保障

从来作为具有全局特征的全国性集成志书都是政府主办的事情，古往今来都是这样，所谓“政府修志”。因此，建立、健全有序的组织、编纂机构是集成工作的基本保障。

从1979年提出之时，四部音乐集成都是由中国音乐家协会承担，并成立了中国民族音乐集成编辑办公室，负责《中国民歌集成》、《中国民族民间器乐曲集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国曲艺音乐集成》四部音乐集成的全国组织编纂工作。由于人力、财力所限，实际各地先期进行普查、收集工作目标的主要是《中国民歌集成》和《中国民族民间器乐曲集成》（见《收集整理我国民族音乐遗产规划》，载于《中国民族音乐集成工作手册》），并以中国音协及下属协会为主要工作系统，以音乐家的采风活动为基本特征，特别对于《中国戏曲音乐集成》来说，至1984年底的大多数时间里，除陕西（发起时间为1980年）、河南（发起时间为1981年）两省以外，在全国范围内还只是一个口号，一个共识，一个良好的愿望，并未进入实质工作程序。以1984年《中国戏曲音乐集成》确立为艺术学科国家重点科研项目为标志，以文化部、财政部两部发文为保障，以兰州会议为转折点，《中国戏曲音乐集成》作为一项文化基础性科研工作，正式以任务形式，落实到各省、区、市文化主管部门组织、领导，并指定艺术研究所承担编纂业务，任命了地方卷主编、副主编，组建了编纂队伍，提供经费支持，陆续地开始了地方卷普查、收集、整理、编纂工作，最迟开展工作的为新疆卷，时

已至1991年。

为了加快进度,进一步规范编纂,经全国艺术学科规划领导小组协调、决定,《中国戏曲音乐集成》从1989年起转由中国艺术研究院戏曲研究所承担,总编辑部设在中国艺术研究院戏曲研究所,戏曲音乐理论家、研究员何为,戏曲史家、研究员余从先后担任常务副主编兼总编辑部主任。

《中国戏曲音乐集成》按省、自治区、直辖市立卷,各省卷均设立有编委会、编辑部。编委会一般由地方文化厅局主管领导、本省戏曲音乐专家、艺术家、艺术科研管理等专家组成,设编委会主任、副主任、编委等,指导、协调地方卷的编纂工作;地方卷主编、副主编、编辑部成员均由本省的戏曲音乐专家组成(个别省市有以文化部门主管领导担任主编,辅以戏曲音乐专家副主编),实行主编责任制,全面负责地方卷的普查、收集、整理、编纂工作。

大多数省还设有地、市卷编辑部或剧种卷编辑组。最基层的编辑人员,大多为县乡文化馆、站人员或戏曲剧团音乐创作人员。

从1979年到1989年间,组织机构方面所经历的这两个具有关键意义的变化:一是地方工作系统由音协到文化厅的变化,二是总编辑部工作的承担单位由音协到中国艺术研究院戏曲研究所的变化,保证了戏曲音乐集成编纂的顺利与可持续。

(三) 合理、权威的人员结构

《中国戏曲音乐集成》集中了一大批我国从中央到地方的文艺界卓有声誉的领导者、戏曲及戏曲音乐专家、作曲家,并以他们为核心构建了由上而下、序列完整的各级编纂机构和编审队伍。

总编委会:主编周巍峙,文化部原代部长,现中国文联主席,著名文艺活动家、文化工作领导者,文艺理论家、音乐家……;常务副主编余从,戏曲声腔史专家,中国艺术研究院戏曲研究所原所长,研究员,博士生导师;副主编卢肃,原北京市文化局局长,著名音乐家、文化工作领导者;副主编常静之,戏曲音乐专家,人民音乐出版社编审,原人民音乐出版社戏曲编辑室主任。编委孙松林、安志强、董维松、李郁文。

总编辑部:主任张刚(戏曲音乐专家,戏曲研究所副研究员,

博士)、副主任张民(戏曲音乐专家,戏曲研究所研究员),编辑有吴春礼(戏曲音乐专家,戏曲研究所研究员)、李心(戏曲研究所馆员)、朱飞跃(戏曲音乐专家,戏曲研究所副研究员)、特约编辑海震(戏曲音乐专家,中国戏曲学院音乐系副主任,教授,博士)、路应昆(戏曲音乐专家,中国传媒大学研究员,博士)。

各省卷的主编、副主编大多也都是当地最具权威性的戏曲音乐专家、作曲家担任。部分省卷由文化部门主管领导出任主编,负责协调和组织保障,但都有戏曲音乐专家出任常务副主编,保证集成的权威性和学术性。

中国戏曲音乐集成的审稿队伍,是一支由在戏曲音乐研究领域造诣深厚的,对集成编纂业务和体例十分熟悉的专家学者所构成的长期、稳定的队伍。如多次担任特约审稿员的孙松林(编委,戏曲声乐专家,中国戏曲学院党委书记)、安志强(编委,戏曲音乐专家,《戏剧报》副主编)、董维松(编委,戏曲音乐专家,中国音乐学院教授)、李郁文(编委,原全国艺术科学规划领导小组办公室副主任)、周育德(戏曲史论专家,中国戏曲学院原院长,研究员)、伍国栋(音乐史论专家,原中国艺术研究院研究生部主任,研究员)、潘仲甫(戏曲音乐专家,中国艺术研究院戏曲研究所研究员)、包澄潔(戏曲音乐专家、戏曲研究所研究员、戏曲志总编辑部副主任)、刘文峰(戏曲专家,戏曲研究所研究员、戏曲志总编辑部主任)、王民基(音乐专家、曲艺音乐集成总编辑部主任)、何昌林(音乐专家、中国音乐学院教授)、苏明慈(戏曲音乐专家,中国戏剧出版社编审)张慧(戏曲音乐专家,中央人民广播电台高级编辑),以及各省的戏曲音乐集成主编或副主编李庆森(北京)、李占鳌(天津)、马龙文(河北)、刘新和(内蒙古)、韩军、武艺民(山西)、任光伟(辽宁)、张世魁、王兆一(吉林)、靳雷(黑龙江)、黄钧(上海)、武俊达、汪人元(江苏)、洛地(浙江)、高鼎铸(山东)、时白林(安徽)、左一民、饶兴华(江西)、高明(福建)、赵再生(河南)、方光诚(湖北)、贾古、石生朝(湖南)、郑志伟(广东)、宋德祥(广西)、戴德源、唐滨(四川)、秦枫(贵州)、曹汝群(云南)、许德宝、雷达(陕西)、王正强(甘肃)等

等,从而保证了集成的权威性、科学性和规范性。

(四) 严格的质量标准、技术规格与编审程序

集成编纂,体例先行。为了规范《中国戏曲音乐集成》的编纂,1989年以前就先后编发了《〈中国戏曲音乐集成〉第一次编辑工作座谈会纪要》(内有关于编辑方针、编辑内容、应注意的问题等简要要求)、《〈中国戏曲音乐集成〉编辑方案》、《中国戏曲、曲艺音乐简谱记谱规格》、《关于〈中国戏曲音乐集成〉编辑体例及记谱规格的补充规定》,对于推动和指导各地的编纂工作,曾起到了很好的作用。但随着编纂工作的进展,不断有新问题提出来要求明确和补充,1990年总编辑部编发《〈中国戏曲音乐集成〉编辑体例》(修订稿)、《〈中国戏曲音乐集成〉简谱记谱规格》(修订稿),1992年编发的《〈中国戏曲音乐集成〉书写要求与格式》对编纂原则、编纂体例、框架结构及版面顺序、编纂要求以及唱腔记谱、器乐曲牌记谱、打击乐记谱、发稿书写要求与格式等进行了全面修订,使《体例》、《规格》更加完善、明确、可行,及时地指导了各地编纂工作。

在中国戏曲音乐集成首卷出版之际,全国艺术学科规划领导小组组长、中国戏曲音乐集成主编周巍峙通过《中国戏曲音乐集成·序言》,再次对戏曲音乐集成编纂质量标准进行了简明、概括的解说,提出了戏曲音乐集成的“全”、“精”、“准”、“明”的四字要求,以规范编纂及编辑出版。

为此,“全”、“精”、“准”、“明”成为编纂《中国戏曲音乐集成》的质量标准。

全,即要有全貌。戏曲音乐集成要反映中国戏曲音乐的全貌。地方卷要反映出本地区各民族戏曲剧种音乐的全貌。一个剧种的音乐要反映它整个音乐结构和各种表现形式、各种流派的全貌,以求充分达到集我国各民族、各地区戏曲音乐之大成的目的和意义。不全就很难谈得上系统化;不全就很难对一个地区、一个剧种得到一个完整的科学的概念;不全就不能很好地完成编纂集成的任务。

精,即精选。要有全貌,不等于什么都收入集成。全,更不等于滥,否则就会造成质量的下降、篇幅的浪费。全与精的关系体现在部类设置与开条立目,以及剧种音乐与唱段乐谱选录的精心设计、

恰当处理之中。各卷剧种音乐乐谱的编入，是戏曲音乐集成的主体。要反映各地区剧种音乐的全貌，剧种音乐的条目设立就要全。至于各个曲牌，各类板眼唱腔乐谱的编入，则不是有谱必录，包容殆尽，而是要经过调查研究，精心筛选，择其优秀的或有代表性的唱段选入集成。

准，即要准确。曲谱的记录要准确，资料考据要准确，名词术语的使用要准确。准确是戏曲音乐集成的第一要素，《中国戏曲音乐集成》的科学性、权威性也体现在这里。对尚未解决的疑难问题可加以注明，有待于新资料的发现或专家的指正，对尚有不同学术见解的问题，可诸说并存，力求真实可信而力避妄断失实。在唱腔曲谱、器乐乐谱的记录上，各卷依据现有音响资料，按照戏曲音乐集成的记谱规范记录，力求达到音响与唱腔曲谱、器乐乐谱相符而无误。在戏曲中有许多习惯使用的名词术语，在使用时，则分辨清楚这些名词术语的内涵，加以准确运用，必要时加上注释。

明，即明白、明确。各卷的结构编排层次清楚、条理分明、观念明确，文字简约通畅，注释明晰，文图并茂，图表的设计突出重点，这样读者才能看得明白，集成也就具有了可读性，容易为读者理解。

由于《中国戏曲音乐集成》是国家重点科研项目，它的编纂出版对当前及今后戏曲和戏曲音乐的发展革新有着重要的参考借鉴价值，因此，保证编纂质量是首要任务。《中国戏曲音乐集成》编辑委员会负有组织协调和指导编纂工作业务的全面责任。但各地方卷的编纂工作是基础，起着保证质量的关键作用。只有地方卷达到高质量，才有可能实现全国的高水平。我们要求各地方卷的主编和编纂人员主动团结当地有关各方面的专家参与或指导戏曲音乐集成地方卷的编纂工作，充分发挥大家的学识和才智，共同把地方卷编好。各地方卷中有关地方性、学术性方面的问题，只由各地方卷考虑处理，不强求一致。

《中国戏曲音乐集成》的编纂出版始终依照《体例》、《记谱规格》两个修订稿和主编序言中“全”、“精”、“准”、“明”的四字要求，严格质量标准和技术规格。

在编审过程中,《中国戏曲音乐集成》始终遵循全国艺术科学规划领导小组的管理规定,执行了其审稿程序的“三审”即“初审、复审、终审”制度;最终发稿的“评审报告”填写、签署规程。

(五) 工作历程

《中国戏曲音乐集成》编纂工作大致经历一下普查收集、整理编纂、编审出版几个过程:

1. 普查收集

1979年文化部、中国音协提出编纂四部音乐集成以后,陕西、河南两省的音乐工作者首先响应,率先对本省的戏曲音乐资料进行了部分收集,并试遍了一些地市卷、剧种卷。由于当时机构、经费、机制的缘故,全面地普查还未开始。直至1984年,《中国戏曲音乐集成》被列入全国艺术学科规划,理顺了机构,配备了人员,落实了经费,全国范围内的普查才正式启动。至1990年,查个别省市以外,规模性的普查告一段落,戏曲音乐集成进入了编纂阶段。

2. 整理编撰

由于1984年以前陕西、河南两省的整理编撰是在没有全国体例、规格基础上的地方先行、试验,因此,在1983年的第一次编辑工作座谈会上,首先对适用于全国的体例(当时称为编辑方针和要求)进行了研究并形成共识,虽然字数很少,内容也不完善,但是统一了认识,明确了目标,为正式成文打下了基础。从1985原中国民族音乐集成总编辑部编发的第一份正式的《中国戏曲音乐集成》编辑方案,到1990年最终修订、完善的《中国戏曲音乐集成》编辑体例(修订稿)发布,以及三审(初审、复审、终审)发稿的规定,戏曲音乐集成进入全面整理编撰的阶段。1990年湖南卷完稿、初审,到2004年底全部省卷整理完稿,编撰阶段完毕。

3. 编审出版

以1990年北京、湖南、江苏三卷经过初审、复审、终审,1991年出版面世为标志,到甘肃卷2006年最后一卷出版,中国戏曲音乐集成普查收集、整理编纂、编审出版工作全部结束,继《中国戏曲志》、《中国民族民间舞蹈集成》之后,又一部集成志书以30卷面貌存留于世。

二、项目完成情况

(一) 完成的数量

1. 深入的普查、收集、整理

《中国戏曲音乐集成》各省卷，是建立在大量艰苦、深入、细致的普查、收集、整理基础上，经过精心筛选记录、整理、编纂的。根据1985年编发的编辑方案，对于普查、收集就明确提出：“普查、录音是编好集成的基础。普查要注意深度和广度。录音是曲谱记录的根据，是衡量记谱是否准确的标准。”主编周巍峙在1985年11月第二次全国编辑工作座谈会上的讲话中更明确地要求：“各地戏曲音乐的收集工作应该是全面地、系统的。集成是集大成者，不能挂一漏万。全面指包括各个剧种的声腔，系统指各个剧种有关的情况及材料要系统化。……现在有的省还没有搞过普查，这件事是非做不可的。做过普查的还要注意有否遗漏。特别是那些不被人注意的，如有关宗教的戏、师公戏及某些地方的山歌戏等。从集成的意义上讲，抢救二字至关重要。”

在戏曲音乐集成的普查和收集中，由于在规范中就提出了明确的要求，主编又在不同场合多次强调，因此各地方都极为重视普查工作，采录的音响和音像资料甚丰，记录整理的文字、曲谱资料也范围很广，为戏曲音乐集成的编纂奠定了坚实、可靠的基础。可以大致地说，《中国戏曲音乐集成》的资料与入卷的总比例在5:1以上，根据部分卷本“后记”中所涉及资料问题及其他材料来源的不完全统计，集成基础资料状况可见一斑：

北京，收集、录制音响资料800小时，编辑记录文字、曲谱资料2000多万字；

天津，收集、录制唱段4000余段；

吉林，收集、录制音响资料100多小时，编辑记录文字、曲谱资料600多万字；

黑龙江，收集、录制音响资料200小时，录像资料10多小时；

河南，收集、录制录音资料1000多小时，编辑、记录22个地方

剧种的音乐资料分卷及资料集 1500 万字；

江苏，收集、录制音响资料 600 小时（其中包括 20 世纪初至 30 年代 100 多长珍贵的昆曲唱片资料），编辑、记录各剧种文字资料 300 万字，曲谱资料计 1.2 亿字；

广东，收集、录制音响资料 323 小时，录像 49 小时，编辑、记录各剧种分支资料 470 多万字；

山东，收集、录制音响资料 500 小时，编辑、记录剧种音乐资料 1000 万字，仅吕剧就编有省吕剧团、济南市、青岛市、烟台市、东营市、济宁市、惠民地区七个分册；

湖南，编辑、记录有 19 个剧种的 1200 万字文字、曲谱资料，出版《湖南戏曲音乐集成》16 卷本；

湖北，收集、录制录音资料 300 多小时，编辑、记录各剧种文字、曲谱资料 1000 余万字；

陕西，收集、录制录音资料 800 多盘 328 小时，录像资料 32 小时，编印资料卷 20 多册，1000 余万字。涉及在陕的剧种 46 个，最后选定 21 个剧种入卷；

宁夏，收集、录制音响资料 400 余小时，编辑戏曲音乐文字、曲谱资料 200 余本；

浙江，集印浙江各地、市戏曲音乐资料本 60 卷，2000 万字；

上海，编辑《戏曲音乐资料汇编》（16 开本）7 集，收录上海戏曲音乐研究资料近 50 篇。

江西，编辑音乐资料 700 万字；

贵州，编辑 30 余种 700 万字的地区和县卷本；

新疆，记录了北至伊犁、东至哈密、南至喀什近 30 个地州市所属剧团和 300 余名老艺人的戏曲音乐资料。

正是由于戏曲音乐集成编辑者们近 20 年的辛勤收集、整理，不计酷暑寒天，跋山涉水、走村串寨，甚至以青春和生命为代价，才换来戏曲音乐编纂的深厚、可靠的基础。

2. 全面的梳理、收录

根据《〈中国戏曲音乐集成〉编辑体例》（修订稿）“对产生于本地区或在本地区长期流传的戏曲剧种，其全部音乐资料应广为搜

集、记录、整理”的编选原则，经过科学的梳理归并、划分，《中国戏曲音乐集成》共收入剧种为351个，其中本省特有剧种322个，跨省流行剧种29个，京剧流传最广，记录省卷也最多，共有北京、天津、上海、河北等17个省卷收录有京剧的资料和曲谱。

最终全书收录（含跨省区、多省卷重复记录）剧种条总计420个，唱腔17402段，图表545个，器乐曲牌与锣鼓谱8413首，折子戏196出，人物介绍4194条，图片1958张，总字数6005.93万字。

（二）完成的质量

根据“全”、“精”、“准”、“明”的标准，为了保证编纂质量，编辑者们投入了全部的精力，进行着辛苦甚至是艰苦的工作。为了挖掘、抢救濒于失传的文艺史料，不分寒暑，不分日夜，不知要遇到并克服多少困难和危险；为了摸清各民族民间文艺的规律和特色，为了使书稿更准确科学，从图到文，从音到谱，每一条史料，每一个唱段，每一篇文字，每一张图表，都仔细核正，精心选编，数易其稿，以求无误。

1. 普查、收集的质量

在戏曲音乐集成的普查、收集中，不少鲜为人知的具有历史文化价值的音响、曲目的发掘和发现十分引人注目。如：音响资料是研究戏曲剧种史及演员演唱风格的第一手材料，而早期的戏曲唱片或由于发行量很小，或年代久远，因此，有的唱片有存目而无音响，有的连存目中也未见。而在普查发掘时：陕西发现有清光绪年间的“盖陕西”白长命演唱的《白蛇传》秦腔唱片，1934年西安易俗社王天民、王月华、陈雨农的秦腔唱片，1937年渭南名艺人“一杆旗”肖振华唱的碗碗腔《杀船》、《金碗钗》唱片；山西发现的清光绪年间的标明为山西梆子的唱片，30年代百代公司录制的蒲州梆子、中路梆子唱片；天津收集的传说“一生不留声”而片芯又标明为孙菊仙的唱片（经鉴别，虽然有不少确实是赝品，但其中也不乏真实反映孙菊仙的演唱特色的，很可能是真迹）；上海的京剧连台本戏联弹的唱片等。这些唱片的发现为剧种史和演员演唱风格的研究提供了新的材料，为集成的收录增添了分量。

特别是许多过去鲜为人知的剧种，本次普查、收集是历史上第

一次对其音乐的记录，有的甚至是第一次发现和发掘，如江西广昌的孟戏，山西、陕西、河北的赛戏、锣鼓杂戏，贵州的地戏、河南的丁香戏、汉调二黄，安徽的岳西高腔，以及湖南、湖北、江西、贵州、四川等地阳戏、傩堂戏等。

2. 编纂质量

(1) 以学术研究引导编纂

中国的民族民间艺术诸品种，如戏曲、曲艺、民歌、民间舞蹈相互间有着千丝万缕的联系。特别在民间艺术中，就有不少介于民歌、曲艺、戏曲、民间舞蹈之间的艺术品种。如我国北方地区流行的二人转、二人台、秧歌，南方地区流行的采茶、花鼓、花灯，南北都流行的道情，云南傣族的赞哈等。戏曲中的民间小戏有不少是由曲艺、民歌、民间舞蹈基础上发展而成的，但成为戏曲搬上舞台以后，原有的形态仍然保留下来；同时，戏曲反过来又给予曲艺、民歌、舞蹈影响。在戏曲音乐集成的编纂中，都注意与其他集成的分工合作，力求实事求是并且无遗地记述那些诸种形态并存的现象。

中国是一个多民族的国家，除汉族的戏曲外，许多少数民族也有自己的戏曲形式。过去由于我们对少数民族戏曲缺乏深入的调查研究，认为除汉族外，其他少数民族的戏曲是单一的。在编纂《中国戏曲音乐集成》的过程中，我们不仅对汉族地区的戏曲剧种进行了核实，而且对少数民族地区的戏曲进行了深入的普查，并专门召开了少数民族戏曲编纂工作会议，组织有关专家学者探讨，发现在少数民族地区亦存在着一个民族在不同地区、不同语音方言区有多个戏曲剧种。如藏戏，就因流行地区与语言的不同，有白面具戏、蓝面具戏、昌都戏、德格戏、门巴戏、安多藏戏、康巴藏戏、嘉戎藏戏、南木特戏、黄南藏戏之别。“藏戏”应是种名，而不是属名，过去一概笼而统之，显然是不恰当的。这一次编纂中，各卷都把本地流行的藏戏作为一个独立的剧种来记述。再如蒙古族，对于内蒙古自治区流行的蒙古戏和辽宁的阜新蒙古族流行的阜新蒙古戏，就在《中国戏曲音乐集成》中都实事求是地分别加以记述。

为了弄清各个地方戏曲剧种音乐的来龙去脉，曾召开过“全国高腔剧种学术讨论会”、“全国梆子声腔剧种学术讨论会”、“全国皮

簧声腔剧种学术讨论会”、“全国民间小戏剧种学术讨论会”、“全国青阳腔学术讨论会”等，集中各地的戏曲及戏曲音乐专家学者分类探讨各个剧种音乐的起源与形成，乃至各个剧种音乐之间的相互关系，推动了声腔史的深入研究。过去由于时间、角度、方法和掌握资料的不同，对于究竟存在多少戏曲剧种曾经有过不同的统计数字。而在编纂集成志书过程中，除新发现了不少在民间业余演出、鲜为人知的稀有剧种，还合并了一些流行于不同地区的名异实同的剧种。

又如，过去对于徽戏与安庆的弹腔总是混为一谈，而以“徽戏”统称（多数人或者还不知道有个安庆弹腔）。在深入调查和研究中，发现现今的徽戏（包括今安徽省徽剧团演出的和流行于江苏、浙江和江西一带的徽戏）与今仍保存于安庆的潜山、岳西深山里的弹腔，无论在剧目上，还是在曲调上，都有一些区别。现在的徽戏，在广泛流传的过程中，已经发生了很大的变化。而安庆的弹腔却仍然呈现着较纯朴简单的形态，当地称为老徽调。现在的《中国戏曲音乐集成·安徽卷》即是将徽剧与安庆弹腔分别作为两个剧种来记述的。

现在我们可以掂量一下《中国戏曲音乐集成》的学术含量了。戏曲音乐集成是在大量第一手资料的基础上，经过研究、筛选、整理而成的。戏曲音乐集成并不是专门的学术论著，但是，集成的每一句话，每一个记谱符号，都是学术研究的结果，都凝练着编纂者多年的学术积累，包含着深厚的学术根基。随着时间的推移，这批资料性的巨著必将在中国戏曲的学科建设中发挥极大的作用。

（2）以《体例》、《规格》规范编纂

严格地按照《体例》、《记谱规格》及“全”、“精”、“准”、“明”的四字要求规范编纂，其中“全”与“精”属于收录范围的；“准”与“明”属于记述、记录的。

关于“全”：

戏曲音乐的主体是剧种音乐，收录的剧种及剧种的各类音乐，含声腔、板式、曲牌、器乐、锣鼓等必须要全。

戏曲音乐集成的普查和编纂中，可以说对当时尚在流传或虽然已经不在社会生活中流传但仍然能搜罗到曲谱的剧种，都进行了收编，共收集有剧种 351 个。之所以与《戏曲志》394 个剧种有所出

人，原因在于三个方面，一是作为志书，戏曲志所收录的包括历史上曾经流传的所有剧种，而戏曲音乐集成以音乐实录为主体，历史上曾有过但已无当时音乐实录或音乐已融入其他剧种的，如北京的京腔、西路评剧等，戏曲音乐集成仅在“综述”或相关剧种“概述”中提到，不另作为剧种开条，其部分音乐资料在北方昆曲、评剧中有所反映；二是如山西的赛戏等，因为剧种无唱、仅有简单的器乐伴奏和念白，所以没有单独开条；三是个别剧种名异而实同的剧种进行了归并，有些剧种因为与邻省的剧种基本相同、相近，限于篇幅而舍弃。

应该说，剧种的研究仍然是目前一个有待进一步深化的课题，戏曲志和戏曲音乐集成尽管从自己角度已经进行了尽可能科学的研究和准确的断定，代表了当时的集体智慧和研究水平。但是，鉴于中国的剧种实在是个错杂复杂的事物，涉及起源、流行地域、声腔、语言、剧本形式、表演形态、班社组织、传承关系、演出场所等等，侧重的角度稍有不同就会有完全不同的判断，正是通过戏曲志和戏曲音乐集成的编纂出版，使得我们对剧种有了更明晰的认识，有了可供研究的基础，催生出“声腔剧种学”这一学科已经不是天方夜谭，而是指日可待的事情。

不仅剧种要全，剧种中的声腔、板式、曲牌、器乐、锣鼓也要全。如京剧中的皮黄、昆腔、南梆子、高拨子、杂腔小调，昆曲中的南北曲、时调，川剧中的昆、高、胡、弹、灯，花鼓采茶戏中的主调、花腔等，一网打尽；皮黄、梆子戏中的各种正反调、欢苦音、慢板、原板、流水、二流（二六）、散板（三板）、紧打慢唱等，昆腔、高腔中的南北曲的各宫套曲、各类曲牌等，无一遗漏；行当中的生、旦、净、末、丑，江湖十行角色及各个唱腔流派等，无所不包；器乐曲牌的吹奏、丝弦、吹打等，锣鼓中的开唱、身段、闹台等，应有尽有。

关于“精”：

戏曲音乐集成的整理编纂不是漫无边际的，如果把各地区各剧种所搜集上来的所有资料全部入卷，不仅会有大量的重复，不能突出重点，优中选优，出版经费也不容许。因此，必须精选入卷，按

照“精”的质量要求以及全国艺术科学规划领导小组规定的字数限制（有“一般不超过200万字”到“平均180万字”的微调），戏曲音乐集成各省卷都对入卷的内容进行了多次、反复、认真的精选，有时甚至是忍痛割爱的调整。从某一卷来说，有些剧种（主要是跨区域流行的剧种和剧种间相互借用音乐材料的情况）是由于“精”而“不全”了，但从戏曲音乐集成整体来说，需要记述的内容都有卷本或剧种篇给予充分反应。如京剧有北京卷全面记述，秦腔有陕西卷全面记述，而其他各卷仅记述各自具有特点和创造的地方，各卷结合起来构成了一个剧种音乐完整的整体，反映了一个剧种音乐的全貌，从而达到了“精”与“全”的辩证统一。

另外，皮影木偶在陕西等地也被称为戏曲，虽然是戏，也是有“曲”构成的，但毕竟在舞台呈现上是根本不同的意义，因此，本次编纂中没有收集，许多地方卷做了充分的工作，但限于体例只能忍痛割爱。不过对于后来发展成为舞台艺术形式的剧种，在其历史记述中还是给予了充分的反映。

从“精”的角度，在文字叙述上也有一个“写什么”、“不写什么”的问题。

从“写什么”角度来说，顾名思义，所谓“集成”，就是集戏曲音乐之大成，这是一个目标，也是一个底线。而“大成”不仅仅是收入之广，也在于涉及之深，凡与戏曲音乐有关的内容、事项，不论详略，都在记述之列。具体操作是：凡是戏曲音乐的主体以及与戏曲音乐有关的内容都要记述，同时也注意尽量与姊妹篇《中国戏曲志》不重复，必要的内容重复，也尽量改写文字，杜绝相互征引；不仅仅是与《戏曲志》的尽量不重复，既是同卷中的“综述”与各剧种“概述”之间，也尽量不重复，区别详略，相互照应，相得益彰。

从“不写什么”角度，既然是戏曲音乐集成，那么不属于或基本上不属于戏曲音乐的内容一律原则上不记，这也是个底线。比如，某个演员的政治生活，某个艺人的社会遭遇，戏班的具体沿革、表演（不含声乐，如果从广义的角度说，声乐也是一种表演）上的具体技巧、绝活等，就不应该是戏曲音乐集成技术的内容，至少不应

该是浓墨重彩地记述方式。歌、舞、表结合十分密切的内容是戏曲音乐记录的事项，不能不记，但是其中很多要素已经在戏曲志中有详细的表述，因此实际编纂过程中，尽可能对照戏曲志的记述简略又不缺失。

关于“准”：

戏曲音乐集成的最大篇幅是曲谱，是对戏曲音乐本体的记录。曲谱量占全书的80%左右，因此记谱的准确性就成了衡量戏曲音乐集成质量的最重要指标。在集成的整理、编纂过程中，记谱和后期编辑者们都根据录音、按照《记谱规格》一个音符、一个音符地记录，一个拍节、一个拍节地标点，从唱段标题、演唱者、记谱者、音响来源到板式曲牌的名称、演唱速度、力度的确认、唱词的核对、表情符号的准确以及音准、节拍、标点符号等等细节，一音一行、一字一句地斟酌标定，以最大的努力和最负责的态度，力求反映戏曲音乐的实际，反映时代的认知水平。

戏曲音乐集成是国家行为，不是个人专著，这是其属性的基本定位，因此，在其文字的记述风格上，不允许个人化的评价和推断，更不宜透射个人的感情色彩，因此，其文风应始终保持着客观性和公正性。在集成编纂中，对于学术问题，一直遵循实事求是：源流介绍中对尚无定论的采用诸说并存，是集成编纂过程中始终强调的基本方法；形态介绍，始终把握“介绍”两字，不做过多的分析，诸如尚在争论的调式问题；剧种不分大小，不论形态，一律同等对待、介绍。有些剧种从一般的戏曲概念来看，还有些不够，但从保存艺术的角度，依旧加以记述，目的是以免被遗漏。

戏曲音乐集成虽然不是史学著作，但它比一般的史学著作更要求史实（文字和曲谱）记述的准确性和清晰性：对历史文献的征引要求核对原文，除特殊情况，一般不使用转引材料，对历史文献的解释以不曲解原意为宗旨，原文原意，不做引申猜测；对历史的介绍，一般不采用“可能”、“也许”、“估计”等推断猜测用语；图表，为了清晰地表达编者意思，分别以“示意”、“流布”、“分布”表述。

在戏曲音乐编纂过程中，还逐渐积累、筛选了一批经过实践验

证、符合戏曲音乐实际的一套规范的实事求是的概念、术语。

学术概念是一门学术的立命之本。保持学术概念的“本土化”、“中国化”是在集成编纂过程中不断认识并初步加以解决的。避免学术概念的完全洋化和地方方言化，这是一个问题的两个方面。如西洋作品分析中全终止、半终止，主音、属音、导音，动机、乐节、乐句、乐段、乐章，除了“乐句”有限制地使用以外，一律不予使用；对于地方性流行的学术方言，如以声腔代唱腔、唱法的，一律加以规范。

对《大百科全书》中尚未理清或带有规定性的概念，采取了恰当、保守的方法：如《大百科全书》中的歌舞和说唱两种类型，在集成中没有延续使用，而是以文字描述的方式，介绍其特征；对于板式变化体，曲牌联套体的概念给予严格界定，框定在音乐成熟、名实相符的部分剧种中；对少数民族或祭祀仪式剧的音乐，采用了不强加汉族或一般通用的概念术语，也就是不戴帽子。

虽然我们现在还不能说戏曲音乐集成已经建立了一整套概念术语体系，但是我们可以负责任地说，在戏曲音乐集成中所使用的概念术语都是经过深思熟虑、几经反复，并尽量稳妥的思想指导下而选择的，为建立一套有中国特色的戏曲音乐概念术语体系提供了可靠的基础和案例。

关于“明”：

严格按照《体例》的规定和“各卷的结构编排层次清楚、条理分明、观念明确，文字简约通畅，注释明晰，文图并茂，图表的设计突出重点”的要求，从剧种、声腔、板式、曲牌、锣鼓的排列顺序，到文字叙述上的字斟句酌，以及图片的选择、图表的设计，在编审过程中严格把握，精雕细琢，力求把一部文献性、学术性很强的丛书以明晰、清楚、深入浅出的面貌奉献给读者。

3. 以三审、验收制度保证质量

编审伊始，总编辑部就严格的执行了规划领导小组制定的“初审、复审、终审”的三审定稿制，每一个审稿过程同时也是学术研究、编纂经验交流的过程。

初审。主编周巍峙特别重视初审，有时候初审前还要预审，尽

可能对地方卷稿有一个基本全面的了解，使初审稿建立在高起点上。初审为会议形式，聘请学术界、音乐界对当地戏曲音乐有研究，有建树的专家和临省卷的主编、副主编作为特约审稿员。会议由总编辑部主持，遵循严密的会议程序，总编辑部人员及审稿员分工合作，对文字、曲谱、图表全面审读，并提出书面审读意见。在初审过程中，总编辑部及地方卷编辑同志认真听取特约审稿员的意见，深入、广泛地交流看法，包括收录范围、学术观点、叙述详略、用词用语、记谱规格、特殊的记谱符号等细节详加讨论。会后，总编辑部与地方卷编辑部共同商定修改方案，落实初审会意见，形成会议纪要。同时，尽可能邀请还没进入初审程序的省卷代表参加，实地学习、了解审稿程序、质量标准与学术规范。

复审。经过初审会后修改的卷稿要进行复审。复审主要是考察是否落实修改方案，在大的框架和问题上有没有误差。复审后，地方卷进入再次修改阶段，其间不乏总编辑部与地方卷编辑部磋商交流，以保证提交的终审稿质量。

终审。终审也许是戏曲音乐集成最为繁复、艰苦的过程。经依照《书写要求与格式》订正交付的终审稿，总编辑部责编的编辑加工，主编、常务副主编审阅，出版责编的编辑加工，地方卷修改定稿6个环节，最终到地方卷主编、总主编、领导小组组长签署“评审报告”发排。这是最后一次对《体例》和《记谱规格》和《书写要求与格式》的全面落实，是对“全”、“精”、“准”、“明”的四字要求的最后一次检验，总编辑部及地方卷编辑部都不敢掉以轻心，力求把问题和疏漏控制在最小几率内。

正是由于戏曲音乐集成严格地坚持了三审、验收制度，值《中国戏曲音乐集成》全面出版面世之际，我们可以这样说，虽然不敢自认完美无缺，但基本保证了在重大学术问题上无硬伤，在技术细节上无大碍。

当然，编辑出版《中国戏曲音乐集成》毕竟是历史上第一次。虽然有统一的编纂体例，有明确的质量标准，各地方卷及总编辑部均为此做出了巨大的努力，特约审稿员也都尽心尽责，但由于我们受历史的、资料的和主观认识的局限，肯定会有不足之处，有不尽

如人意的缺憾，这就有待于今后加以弥补和改正了。

三、社会效益与持续影响

戏曲音乐集成的编纂出版树立了自己独特的学术地位，并成为戏曲音乐研究的梯级序列的中枢向两个方面延伸：一是资料建设开始有序规范，二是衍生成果蔚成大观。其社会效益与持续影响大致表现在以下三个方面：

1. 为子孙后代留下了一份极具文献价值的、珍贵的戏曲音乐遗产

《中国戏曲音乐集成》是一项前无古人的开创之作，它全面、系统地收集和保存了我国各地各民族戏曲音乐遗产，完整和准确地记述了戏曲音乐的历史和现状，其挖掘之深，收集之广，数量之大，记录之多，在我国历史上是第一次。

《中国戏曲音乐集成》的编辑出版，将散落在民间的无形的精神遗产变为有形的文化财富，为中外专家、学者研究中国戏曲及戏曲音乐、民族音乐提供了完整、系统、丰富、可靠的资料。

《中国戏曲音乐集成》反映了历史上中国戏曲音乐的优秀创作，也反映了在中国共产党领导下所取得的新成果，为繁荣当代的戏曲音乐创作，提供了取之不尽、用之不竭的素材。

《中国戏曲音乐集成》揭示了中国戏曲音乐的发展规律和经验教训，对于发展和创新戏曲及戏曲音乐提供了历史观照。

引用《中国戏曲音乐集成》的资料和成果，已经成为今后戏曲音乐研究的基础和必需的参考文献。

2. 促进了戏曲音乐的学科建设

(1) 民族音乐记谱学初见端倪

音乐是一门聆听的、流动的艺术，解读和传播音乐的两个主要途径，一是音响，一是曲谱。而曲谱是其中最具有主体色彩（从读者、欣赏者的角度）的解读与传播方式。为了探寻有效的解读和传播方法，历代的中外音乐家曾发明出各种各样的记谱法，如中国古代的宫商谱、律吕谱、工尺谱、二四谱、指法谱、锣鼓谱，西洋的

纽姆谱、动机谱、五线谱，现代音乐的十线谱、图案谱，以及国内最流行的简谱等。这些由符号、文字、数字或图案将音乐记谱下来的方法，由于国家、民族、时代的不同，有很大的差异。而作为以书面方式出版的中国戏曲音乐集成，其主体就是曲文和曲谱，为了最大程度上真实、准确地反映在世界上独树一帜的戏曲声乐和器乐的实际，又与国内读者最为熟知的读谱方式相通融，戏曲音乐集成在大量吸取传统记谱及近、现代国际通行记谱的经验和方法接轨的基础上，先后制定和修订了包括锣鼓字谱在内的《中国戏曲、曲艺音乐简谱记谱规格》、《中国戏曲音乐简谱记谱规格》（修订稿）以及相应的记谱符号，以规范、统一音乐集成的记谱。同时，为了反映各地区、各民族、各剧种以及艺人的演唱、演奏特色，为了使集成的曲谱达到科学性和准确性的要求，编纂者在记谱过程中，不断探索，积累经验，努力寻求恰当的记谱符号和描述的办法，使音响的听觉形象与曲谱的视觉形象统一起来，如具有中国民族民间色彩的中立音、游移音、散板、赠板的记法等。民族民间音乐的记谱不仅是实践的问题，也是一个理论问题，随着《中国戏曲音乐集成》等四部音乐集成的编纂、出版，民族民间音乐记谱已经作为一个新兴学科悄然兴起，它标志着我国民族民间音乐的记谱已经进入到规范化、系统化、体系化、科学化的新高度。这是我国民族民间音乐工作者对民族民间音乐文化的重大贡献，也是对世界音乐文化的重大贡献。

（2）戏曲声腔分类研究渐成趋势

《中国戏曲音乐集成》第一次如此广泛、深入地对依然在现实生活中流传的戏曲音乐品种进行了普查、收集、整理，第一次使戏曲音乐研究者看到了中国戏曲音乐丰富多彩的全貌，这是以往单一学者的采风、专著的介绍而难于实现、不可企及的。如此广袤的资源，使得前辈戏曲音乐研究者一直耿耿于怀的戏曲声腔分类研究由不可及变成可能，由主要大戏声腔的关注扩大到一省一地、民间小戏声腔曲调，甚至放之全国戏曲声腔的梳理，这方面的研究趋势已经形成征候，并逐渐发展壮大，主要著述有：浙江艺术研究所洛地及其同仁们的《戏曲音乐类种》（专著）、武汉音乐学院刘正维的《戏曲

新题——长江中上游小戏声腔系统》(专著)、《戏曲声腔分类新论》(论文)、山西音乐舞蹈研究所韩军的《山西戏曲唱腔体式研究》、中国音乐学院姚艺君的《中国戏曲音乐声腔分类研究》(博士论文)、《戏曲“声腔”词源考及分类问题研究》(中国音乐学院院级科研项目)等,随着《中国戏曲音乐集成》的全部出版,研究方向的进一步扩大,我们相信,距离对戏曲音乐的声腔进行分类研究、全面梳理的目标只是时间问题。

3. 促进科研与人才培养

《中国戏曲音乐集成》的编纂工作,促进了各地艺术科研机构的建立,培养了一批中青年艺术研究人才,对于建立有中国民族特色的戏曲学、音乐学奠定了深厚而坚实的基础。《中国戏曲音乐集成》的出版,为全面研究戏曲音乐提供了可靠的资料基础和充分的人才储备,后续学术专著频出:

《戏曲音乐类种》(艺术与人文科学出版社2002年版),主编洛地,《中国戏曲音乐集成·浙江卷》主编。此书是《浙江戏曲音乐集成·浙江卷》的编者们,以戏曲音乐集成的成果为基础,继《中国戏曲音乐集成·浙江卷》对浙江的戏曲音乐,特别是浙江的戏曲声腔的再梳理、再认识。其书原名为“浙江戏曲音乐”,出版时改为“戏曲音乐类种”。

《云南花灯音乐概论》(人民音乐出版社2003年9月出版),作者王群,《中国戏曲音乐集成·云南卷》常务副主编,本书获得第二届文化部文化艺术科学优秀成果奖,获奖评语为:“作者长期从事云南花灯的音乐创作与研究。本书从音乐角度系统研究云南花灯的历史与现状,探索分析云南花灯的特点与艺术规律,例如对云南花灯音乐形态诸多方面的研究,能够结合多学科方法,注重深层问题的探索,具有重要的学术价值和理论价值,对云南花灯的学习、演唱、研究、教学等都有积极的作用。对其他民间表演艺术的研究,也有较高的参考价值。”

《戏曲音乐史》(文化艺术出版社2003年6月版),作者海震,中国戏曲音乐集成总编辑部特约编辑。本书获得第二届文化部文化艺术科学优秀成果奖,获奖评语为:“此书对戏曲音乐数百年历史作

了全程梳理，描述了各主要历史时期中戏曲音乐的大致面貌。颇为难得的是对戏曲音乐史上的一些疑难问题做了深入考证，提出了一系列创见。此外，对新中国成立后的戏曲音乐创作实践也有专章介绍，这是一般戏曲音乐研究中常常缺乏的。对京剧‘样板戏’的音乐创作也有深入分析，评价得当。作为戏曲音乐史的第一部大学教材，有开拓之功，值得表彰。”

《高腔与川剧音乐》（人民音乐出版社2001年7月版），作者路应昆，《中国戏曲音乐集成》总编辑部特约编辑。本书的撰写，得益于他曾经在四川省川剧院乐队工作的经历，更得益于在总编辑部工作期间参加多卷编辑、审稿的积累，从而有机会了解全国各剧种高腔的历史和音乐形态，并分析研究。

《山西戏曲唱腔体式研究》（山西教育出版社2005年版），作者韩军，《中国戏曲音乐集成·山西卷》常务副主编，其“前言”中特别提到戏曲音乐集成与专著的关系：“我有幸参加了《中国戏曲音乐集成·山西卷》的编纂工作。这部具有文献性的史料从书除要求对省内戏曲剧种的有代表性的唱腔进行客观的、详尽的描述和记录外，所有上卷的唱段都要有音响。这就是我们除调查和学习剧种的历史及形态外，大部分精力都用在搜集、录制和整理音响上。……集成编完了，出版了，对山西戏曲的疑问反而增多了……我决定从对剧种唱腔的整理、分析、归纳入手，这也是本书的缘起。”“后记”中说：“在本书出版之际，我首先要感谢集成志书工作。正是这个史无前例的国家艺术科学重点项目，才使我有机会接触到全省各剧种的音乐，……也正是集成志书工作，我有幸结识了全国诸多的戏曲理论家和音乐家……”

《端公戏音乐》（文化艺术出版社1994年3月版），主编王勇。按《中国戏曲音乐集成》体例、结合端公戏实际编纂，收录范围仅限昭通地区流行的端公戏音乐。全书包括概述、唱腔、器乐曲、人物介绍、照片汇编五个部分，并选收端公戏的剧本，演出组织、演出场所、演出习俗、面具等有关资料作为附录。

《昭通地区花灯音乐》主编黄桂芬。按《中国戏曲音乐集成》体例，并结合昭通地区花灯音乐实际编纂。全书分概述、传统花灯

音乐、新编花灯音乐、人物介绍、照片汇编五个部分，计 29 万字。

其他如山东卷副主编高鼎铸的《山东戏曲音乐概论》、《柳子戏音乐研究》，山西戏曲音乐集成编辑部张林雨的《晋剧文场艺术》、《宋转转与转转腔》、《陈进元及其司鼓艺术》、《晋昆考》，天津卷编辑部陈钧的《评剧音乐史》、《莲花落音乐研究》，陕西卷副主编许德宝的《秦腔名家经典折子戏》等，其学识为编纂戏曲音乐集成所培养，其资料得益于戏曲音乐集成的馈赠。

总之，《中国戏曲音乐集成》的编纂随着其出版面世，已经成为了过去时。但是它的影响，绝不仅仅是一些人、一代人，我们期待的是，有更多的人从中获益，我们更期待着它对戏曲音乐的传承和发展发挥着它应有的作用。而集成志书的编纂作为一门学术，经过 27 年的琢磨，已经脱离稚气，蔚成大观，更期待着更多的学人去关心、维护和发展；

四、局限与建议

(1) 局限

《中国戏曲音乐集成》作为一部当代文献，由于按省立卷，则不能平衡一个剧种由于不同省份而被选择入卷唱段的尺度和篇幅，如入选的唱段是否同样经典，入卷记述的人物是否同样优秀；由于编纂者的认识角度不同，学术见解尚不能统一，相同或基本相同的状况，被人为地作为两种方式（包括剧种的“合”与“分”和曲调的归类）记述，如河北秧歌和山西秧歌；有些艺术形式，由于其特殊性，不能与集成志书的分类要求相合，但为了不被遗漏，不得被人为地割裂，如，东北的二人转被分割收录在民歌集成、戏曲音乐集成、曲艺音乐集成中；而类似的情况云南花灯的花灯小唱、花灯歌舞、花灯戏又都被戏曲音乐集成容纳，也不尽如人意；简谱记谱中的紧打慢唱由于其复杂性，其记谱符号始终没能找到最佳解决方案，实为遗憾；篇幅的限制也是集成所收是否完整的一个制约，如陕西等一些卷没有京剧，一些剧种没能收入曲牌和锣鼓，“小”剧种的唱腔仅仅是“微缩景观”；由于对一些艺术事象在学术上还有待于

研究和认识，有些剧种的描述还有可能深化；当然，还有因撰写、编辑、校对的疏漏而产生的诸多遗憾。

(2) 建议

我们每每为不能亲耳听见古代的优秀音乐作品而遗憾，那是因为音乐是流动的艺术，是聆听的艺术。纸面方式出版的《集成》是我们解读中国戏曲音乐的一种方式，但不是唯一方式，随着现代科技进步，音频、视频技术的发展，我们完全有可能在保存文字、曲谱的同时，记录保存一套与之相配套的艺术还原程度高、数字化记录格式的音像制品，使音乐以它自有的方式留存于世，而这在戏曲音乐集成普查、整理之初，简直就是一种奢望。我们希望这种奢望能尽早变成现实，因为随着艺人的去世，赋予他们生命中那具有鲜活气息的声音也将随之消失。时不可待！

《中国民族民间器乐曲集成》 项目执行情况报告

刘新芝

一、项目概况

1. 发起时间

《中国民族民间器乐曲集成》的工作起于1979年。是年，中华人民共和国文化部、中国音乐家协会联合发起了对我国民族民间音乐进行全面系统的收集整理的“五大文艺集成”工程（《中国民间歌曲集成》、《中国民族民间器乐曲集成》、《中国曲艺音乐集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国古琴音乐集成》，后《中国古琴音乐集成》因为记谱——业界所说的“打谱”，难以形成公认的谱本而搁置），中国音乐家协会为了保障这一工程的顺利进行，于1980年成立了“中国民族音乐集成编辑办公室”。办公室设专职办公室主任、副主任各1名，时由冯光钰、王民基担任，并借调了几名专业干部协助工作。1983年3月和1984年，根据中共中央关于转发《全国哲学社会科学规划座谈会纪要》通知精神，在全国文学、外国文学、艺术学科广西桂林规划会议上，《中国民族民间器乐曲集成》的收集、整理与编辑出版工作，与其他文艺集成——《中国民间歌曲集成》、《中国曲艺音乐集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国民族民间舞蹈集成》、《中国戏曲志》、《中国曲艺志》等被确定为国家艺术科学规划重点项目，1997年，此工程又被确认为国家社科基金资助重大项目。

2. 组织机构及编辑职责

通过若干专门会议和组织发动工作之后,《中国民族民间器乐曲集成》工作进入编纂审稿阶段,根据工作需要,1987年,中国音乐家协会组织成立了《中国民间歌曲集成》、《中国民族民间器乐曲集成》、《中国曲艺音乐集成》、《中国戏曲音乐集成》四个全国编辑委员会和总编辑部,它们是这四部“集成”全国最高的编辑领导机构。

《中国民族民间器乐曲集成》设主编1人、副主编3人,编委10人。文化部与中国音乐家协会任命著名音乐家李凌任《中国民族民间器乐曲集成》主编,黄翔鹏、丁鸣、王民基(常务)任副主编,王民基是当时唯一的专职干部。10名全国编辑委员会委员是:丁鸣、王民基、王耀华、刘恒之、李凌、李民雄、袁静芳、常树蓬、黄翔鹏、谢功成。

1995年,王民基副主编退休(仍参与审稿工作),增补中央音乐学院袁静芳教授为副主编。

1997年,副主编黄翔鹏去世;2003年,主编李凌去世。他们生前都为集成工作奉献了巨大的热情和宝贵的智慧,作出了杰出贡献,他们的编辑精神至今依然在工作中得到奉行。

早期任命的全国编辑委员会委员由于各种原因,难以切实地发挥作用,后在实际工作中又聘请了中国音乐学院教授樊祖荫、沈阳音乐学院教授杨久盛、中央音乐学院教授田联韬,中国艺术研究院研究员田青、项阳、崔宪等做特约编审,协助审稿工作。

《中国民族民间器乐曲集成》总编辑部,是本“集成”编委会的日常编辑工作机构,设主任1人,由常务副主编王民基兼任,至今此职务未变。

1990年,中国音乐家协会调入专职编辑刘新芝,1994年任命其为副主任。

《中国民族民间器乐曲集成》总编辑部在整个编辑工作过程中,人力一直十分紧缺,但工作一直保持了正常进行。

总编辑部的职责是根据各地方卷集成工作的进展,加强与各省、自治区、直辖市卷编辑部的联系,了解各地方卷的编纂计划、工作进度和编选、编写过程中的经验和存在的问题,协助解决编纂工作

中存在的问题。另外，组织专题性会议。在1990年以后，主要是组织初审、终审审稿会议，写出审稿纪要和终审报告，报送主编、副主编审稿签发。

《中国民族民间器乐曲集成》各地方卷，均设有编辑委员会和编辑部，统筹和实施收集整理、编纂工作。大部分地方卷都能有序开展，但有些地方卷本的工作开展得十分艰难，人力、财力都有不及之时，在总编辑部与上级主管部门文化部民族民间文艺发展中心的沟通下，使这些地方卷的工作都能顺利进行了下来。

3. 重要会议

中国音乐家协会自1980年成立了“中国民族音乐集成编辑办公室”后，经过三年的筹备，1984年3月26—4月19日在河北省石家庄市召开了“《中国民族民间器乐曲集成》第一次编辑工作会议”，此后，各项工作便得以有组织、有步骤的实施。

在《中国民族民间器乐曲集成》第一次编辑工作会议上，讨论了《中国民族民间器乐曲集成》的编辑工作方案、民族民间器乐曲的普查与收集范围、编选与分类、记谱规格与各项文字撰写的要求等等问题。会后，向全国正式颁发了《〈中国民族民间器乐曲集成〉编辑方案》，此次会议标志着该项目的收集整理工作的全面启动。

1984年6月，为了正确执行编辑方案，在北戴河举办了《中国民族民间器乐曲集成》各地方卷编辑人员工作学习班。

1985年，在广州举行了全国第二次编辑工作会议，会议就河北卷、陕西卷、辽宁卷、浙江卷、山东卷、天津卷、吉林卷、黑龙江卷、安徽卷、宁夏卷、上海卷的编辑情况和工作中遇到的问题进行了讨论，并与全国艺术科学规划领导小组签订了编辑出版《议定书》。

1986年3月，在北京召开了第三次编辑工作会议，讨论通过了全国编辑工作组编写的《中国民族民间器乐曲集成编辑工作手册》一书，并于7月印发全国，此书的颁发，对各省市的普查、搜集、整理乃至编辑工作，切实地起到了指导和规范作用。

1987年4月，由《中国民间歌曲集成》、《中国民族民间器乐曲集成》、《中国曲艺音乐集成》、《中国戏曲音乐集成》四个全国编辑

委员会和总编辑部，在太原召开了四部民族音乐集成记谱学研讨会；9月，在湖北召开了宗教音乐专题编辑工作会议，确定全国本土宗教音乐收入《中国民族民间器乐曲集成》。

1988年12月，根据全国编辑工作的发展，工作重点由发动组织及编辑技术规范的研讨，转入了全国审稿阶段，由《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会和总编辑部主持在福建泉州召开了全国第四次编辑工作会议。

此后，《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会及总编辑部长期在临时性编制的情况下开展审稿和编辑工作。

4. 质量标准

《中国民族民间器乐曲集成》是一部多卷本系列丛书，16开本。它按国家行政区划立卷，在重庆市未设为直辖市以前，全国30个省、自治区、直辖市（目前未含台湾卷、香港卷、澳门卷）均独立编辑成卷。根据各省、自治区、直辖市民间器乐的蕴藏量，字数不等，有上下卷，有单卷本。

它的编辑总要求是“质量高、范围广、品种全”。质量高，是指从普查、录音、记谱到编选出版都要达到应有的水平和标准；范围广，是指收集曲目的面要宽，凡是有民族民间器乐曲流传的地方都要普查，不留空白点；品种全，是指各个不同的乐种、不同的演奏流派，都要收全。《中国民族民间器乐曲集成》各卷本，基本做到了这样的要求。各地方卷编辑部深入到了县乡村镇，对于全国民间器乐文化遗产蕴藏情况，摸出了基本家底，品类没有大的遗漏。

二、项目完成情况

1. 数量描述

《中国民族民间器乐曲集成》已经出版卷本有：

1. 《陕西卷》 上下卷，250万字，人民音乐出版社出版
2. 《上海卷》 上下卷，250万字，人民音乐出版社出版
3. 《湖北卷》 上下卷，220万字，人民音乐出版社出版
4. 《山东卷》 上下卷，243万字，中国 ISBN 中心出版

5. 《浙江卷》 上下卷, 248 万字, 中国 ISBN 中心出版
6. 《宁夏卷》 单卷本, 150 万字, 中国 ISBN 中心出版
7. 《湖南卷》 上下卷, 283 万字, 中国 ISBN 中心出版
8. 《新疆卷》 上下卷, 300 万字, 中国 ISBN 中心出版
9. 《辽宁卷》 上下卷, 191 万字, 中国 ISBN 中心出版
10. 《甘肃卷》 单卷本, 149 万字, 中国 ISBN 中心出版
11. 《河北卷》 上下卷, 186 万字, 中国 ISBN 中心出版
12. 《河南卷》 上下卷, 194 万字, 中国 ISBN 中心出版
13. 《江苏卷》 上下卷), 240 万字, 中国 ISBN 中心出版
14. 《四川卷》 上下卷, 190.5 万字, 中国 ISBN 中心出版
15. 《山西卷》 上下卷, 207.8 万字, 中国 ISBN 中心出版
17. 《内蒙古卷》 上下卷, 159.5 万字, 中国 ISBN 中心出版
18. 《福建卷》 上下卷, 352 万字, 中国 ISBN 中心出版
19. 《北京卷》 上下卷, 351 万字, 中国 ISBN 中心出版
20. 《青海卷》 单卷本, 119 万字, 中国 ISBN 中心出版
21. 《黑龙江卷》 单卷本, 170 万字, 中国 ISBN 中心出版
22. 《江西卷》 单卷本, 164.75 万, 中国 ISBN 中心出版
23. 《贵州卷》 上下卷, 292.5 万字, 中国 ISBN 中心出版

上述 23 部共 41 卷, 其中入卷曲目 14684 首, “述略” 240 篇, 介绍乐社 168 个, 乐人开条 645 位, 图片 1715 张, 总字数为 4526.8 万余字。另有音响资料 604 小时。

2. 内容描述

《中国民族民间器乐曲集成》收集的主体内容是近 20 余年来仍在民间流传的, 由民间乐人演奏的各种具有丰富的历史蕴涵的传统器乐曲牌, 及 20 世纪 50—70 年代音乐工作者收集的除了古琴音乐之外的其他所有民族民间器乐曲代表性曲目。宗教音乐、宫廷音乐、祭祀音乐, 缘于其与器乐的密切联系, 收入本集成。

围绕这些主体内容, 各卷本都含有 16 个彩页的民间音乐活动图片、行政区划图、乐种分布图表、乐器行制图等。这些图表呈现了民间音乐鲜活的形象性, 借此, 读者可以直观到大部分民间乐种的表现形式。

《中国民族民间器乐曲集成》介绍了很多民间乐人。在现实生活中，这些民间音乐家们往往是被忽略的，《中国民族民间器乐曲集成》给予了这批奠定中国音乐品质的音乐家应有的地位。

《中国民族民间器乐曲集成》各卷都写有综述，这篇文章是各个卷本的导读，是各地民间器乐文化的开创性、综合性研究文章，通过阅读这样的综述，对于全国各地的民间器乐的历史、生活功用、艺术特点，都会有概括的印象。

各种类的独奏曲、合奏曲、祭祀音乐、宗教音乐、宫廷音乐，都撰写有述略文字，将乐器形制、演奏特点，乐曲、乐种的历史衍展情况和它们的生活功用、艺术特点，都做出了客观而准确的描述。在各地民间具有广泛影响的民间乐社和乐人，均有小传。

除了在卷本前面提供了民间器乐乐人的图像资料，本集成各地方卷也收录了部分乐器形制图和散遗在民间的部分传统古谱。这对今后这些乐器的承传、研究，对中国传统记谱形式的研究，都提供了极其宝贵的资料。

三、价值判断和社会效益分析

《中国民族民间器乐曲集成》的收集、整理与出版工作，对 20 世纪 80 年代在中国开创的乐种学学科建设工作具有重要价值和深远的历史意义，主要表现在以下三个方面。

1. 充实与加强了乐种学学科建设的基础性环节

《中国民族民间器乐曲集成》所收集的大量第一手有关民间乐器、各种乐队演奏形式、丰富的曲目及类别繁多、鲜为人知的乐种等资料，为乐种学学科建设奠定了充实的物质基础。

迄今为止，已收集、整理、编辑出版的《中国民族民间器乐曲集成》有 23 部（共 41 卷）。这些卷本中对民族民间器乐合奏部分的收集、整理，其范围广泛、品种多样、曲目丰富。其中不少乐种是第一次得到较完整的收集与整理。如陕西、甘肃、宁夏、河南等地的鼓吹乐，浙江、湖北、湖南的吹打乐、弦索乐，湖南、江苏等地的锣鼓乐等等。仅 23 个省市出版的《集成》，考察、收集、整理的

民间乐种 240 个, 乐器近 130 种, 音响资料 645 小时。为中国传统器乐与乐种的理论研究工作提供了重要的第一手文献资料, 为乐种学学科的建立奠定了坚实的基础。

2. 深入与扩展了乐种学学科建设的理论研究工作

《中国民族民间器乐曲集成》在综述、述略的文字部分以及在实地考察、收集、整理基础上记录的大量民间乐曲, 对当代民间乐种音乐形态的研究, 乐种的地域性音乐文化研究, 乐种的历时性音乐文化研究, 乐种与社会文化关系的研究, 乐种分类体系研究方面等等, 有着不可忽略的重要价值与推动作用。

(一) 传统器乐与乐种考察方法的继承与发展

中国对民族民间音乐收集、整理工作的历史源远流长。早在距今 2500 多年前的周代, 经孔子整理校订的诗歌总集《诗经》, 使 305 首古代歌辞传承至今, 当时这些歌辞都是配乐演唱的, 《诗经》的问世, 标志着我国民间歌曲收集工作的光辉起点。从汉代的乐府直至明代以冯梦龙《山歌》为代表的明清文人采集成册的民间歌曲, 均体现了中国历史上宫廷与文人对民间音乐文化的重视与采风工作的历史传统。

中国传统器乐与乐种的继承和采集、整理工作, 至少在明代已见有对传统器乐与乐种乐谱的学习、收集、整理与记录。中国传统器乐与乐种的收集、整理工作, 除了一般民间音乐采风工作应注意的共通特点外, 还存在着自身艺术上的诸多特性, 从物质构成方面来看, 如传统器乐与乐种的各种演奏形式、乐队组合特点, 乐器的形制与性能特征, 演奏指法、弦法与乐谱谱字、传统调名、调高的对应关系等等; 从音乐形态方面来看, 乐器演奏技巧与地方风格的关系, 传统乐谱的记录与实际演奏的关系, 该乐器与乐种特殊的旋律发展手法以及曲式结构基本模式等等; 从人文背景方面来看, 传统器乐与乐种生存、发展、变异的社会条件, 以及民俗、仪式中的乐种音乐等等。对这些要素的考察、了解与把握, 都将直接影响到对采风对象收集、整理工作的相对完整性、科学性。历史上的重要传谱, 大多有以上情况的全面论述或部分论述, 特别是琴谱、琵琶谱、管色谱、弦索谱, 这方面的传统是值得重视、总结、归纳的。

回顾 20 世纪以来中国传统器乐与乐种在考察方法上的继承与发展,从正式出版的曲谱来看,专业音乐工作者注意到中国传统器乐与乐种在传承上这一历史规律与特征,并能适应时代发展,进行科学化、规范化整理传统乐种的学者,应该首推杨荫浏、曹安和先生。50 年代以来,由他们先后考察、收集、记录、整理出版的一部分乐种与曲谱,如《定县子位村管乐曲集》(1952)、《智化寺京音乐》(1953)、《苏南吹打曲》(1957)、《十番锣鼓》(1980)等著作中,对乐种考察、收集、整理、记录的方法,成为一代学人效仿的楷模与学习的榜样。

《中国民族民间器乐曲集成》的收集、整理、出版工资,正是在这个优良传统基础上的继承与发展。其考察、收集、整理、记录工作的特点表现在以下几个方面。

各卷本对本省主要乐种的乐队组合有详尽的考察与记载,对其主要乐器均有准确的绘图,为后人学习该乐种提供了可靠的科学依据。

各卷本对本省主要乐种乐队中的主要旋律乐器,特别是主奏乐器与定律乐器,除绘制精确的形制图外,对其指法(或弦法)与乐谱谱字以及传统调名、调高的对应关系,有着详细的调查与记载。

民间传谱演奏上即兴性、灵活性的理解与把握。杨荫浏先生在苏南吹打曲与十番锣鼓的记谱中,同一首乐曲往往记有原始谱(乐曲骨干谱)与演奏谱(实际演奏的乐队总谱)两种乐谱。如《十番锣鼓》谱中的《将军令》、《下西风》、《寿庭侯》,同时记录了原始谱与演奏谱;《苏南吹打曲》中,一部分套曲记了演奏谱,如《一封书》、《满庭芳》、《雁儿落》、《青鸾舞》、《甘州歌》;一部分套曲则用原始谱记录,如《滚绣球》、《暖融融》、《四边静》、《雁儿落》、《喜鱼灯》、《泣颜回》。由于杨先生深刻地把握了传统音乐在传承中的精髓——演奏中音乐家把握旋律变化的即兴性与灵活性特点,也就是说,同一首乐曲,不仅不同地域的演奏是多样的,即使在同一地域中,不同班社的演奏又是各不相同的,作为一个民间音乐家,演奏同一首乐曲时,在不同场合、不同背景、不同情绪的状况下,亦多有变化,这些变化,不仅表现乐曲演奏上的不同地域、班社、

民间音乐家的风格特点，同时，也正是这些变化，恰好是民间音乐家演奏中创造力的显示与爆发。因此，保留相当乐曲以骨干音（原始谱）的方式记录下来，正是为民间音乐传承中的即兴性、创造性演奏留有余地。各卷本对流传于本省的民间器乐曲，在深入、广泛的考察基础上，精选了同一曲目的不同演奏指法、不同演奏地域、不同民间演奏家的各种谱本；同时，既有代表性曲目的实际演奏总谱，又有大量传承于民间的原始谱本。为学者今后的研究工作提供了全面的、科学的乐谱数据。

对乐器演奏技巧的考察与记录，演奏技巧是乐曲风格的重要表现手段之一。各卷本在考察工作中体现了这一观念。

注重对该乐种独特的旋律发展手法与曲式结构特征的考察与论述。民间乐种中具有个性的旋律发展手法与音乐术语，各卷本是非常重视的，并加以客观地记录整理。如对民间各种旋律发展手法的记叙，以及根据传统梳理乐曲的方式整理记录曲谱等等。对乐种考察、收集、整理、出版的优秀卷本与乐种有陕西卷的西安鼓乐，上海卷的江南丝竹与琵琶曲，山东卷的鼓吹乐与筝曲，湖南卷的土家族打溜子，辽宁卷的鼓吹乐，河北卷的二人台牌子曲，江苏卷的十番鼓与十番锣鼓，山西卷的笙管乐，吉林卷的鼓吹乐，福建卷的福建南音，北京卷的弦索十三套与智化寺京音乐，等等。

（二）传统器乐与乐种有关分类方法的探讨与理论研究

20 世纪对传统器乐与乐种的大量收集、整理、记录出版工作，为传统器乐与乐种在分类方法的探讨与理论研究方面的总体归纳与梳理奠定了一定的基础。50 年代以来，对传统器乐与乐种在分类方法的探讨与理论研究方面具有代表性的论著如下：

1. 中央音乐学院中国音乐研究所编：《民族音乐概论》（中央音乐学院试用教材），音乐出版社，1964 年。

该书在我国第一次将中国民间器乐合奏按演奏形式特征划分为打击乐合奏（即锣鼓乐）、管乐合奏（即鼓吹乐）、弦乐合奏（即弦索乐）、丝竹乐合奏（即丝竹乐）、丝竹锣鼓合奏（即吹打乐）五大类别，涉及 17 个乐种。而这五大类的划分，对全国民族音乐教学中民间器乐合奏的分类，一直有着重要的影响力。

2. 高厚永著:《民族器乐概论》,江苏人民出版社,1981年6月。

乐种分类方法与《民族音乐概论》基本上是一致的,包括吹打音乐、丝竹音乐、鼓吹音乐、弦索音乐、锣鼓音乐五大类别,涉及17个乐种。

3. 叶栋著:《民族器乐的体裁与形式》,上海文艺出版社,1983年2月。

该著作将民间器乐合奏分为吹打合奏曲、丝竹合奏曲两大类,涉及21个乐种。

4. 袁静芳编著:《民族器乐》,人民音乐出版社,1987年3月。

沿用民间合奏音乐分为弦索乐、丝竹乐、鼓吹乐、吹打乐、锣鼓乐五个类别的分类方法,涉及19个乐种。

5. 王耀华著:《中国传统音乐概论》,台北海棠事业文化有限公司,1990年9月。

该书在中国传统音乐三大乐系与中国音乐体系的九个支派的分类原则下,论述了四个支脉的四个代表性乐种。

6. 李民雄著:《民族器乐概论》,上海音乐出版社,1997年12月。

该书对民间器乐合奏的分类方法与叶栋的论述相同,分为丝竹音乐与吹打音乐两大类,涉及8个乐种。

以上几部著作,涉及到乐种的三种分类方法,《民族音乐概论》、《民族器乐概论》(高著)、《民族器乐》三部著作按乐种演奏形式划分为弦索乐、丝竹乐、鼓吹乐、吹打乐、锣鼓乐五个类别;《民族器乐的体裁与形式》、《民族器乐概论》(李著)两部著作按乐种演奏形式划分为丝竹音乐、吹打音乐两个类别;《中国传统音乐概论》著作则按中国音乐体系的九个支脉划分乐种类属。

以上三种有关乐种的分类方法,其中的五项分类法,近几十年来,在学术界影响较大,尽管这种分类法本身还存在着不少弊端,但对于大部分乐种来讲,亦具有理论上的划分与类归意义,目前《集成》亦应用这种分类方法。

但是,正是由于《集成》工作广泛深入的考察,它所提供的大

量原始音响与文字资料，为学者对传统乐种的分类原则与方法有了新的认识与突破。《乐种学》（袁静芳著，北京华乐出版社出版，1999年7月）在此基础上，认识到在构成乐种艺术个性的总框架中，该乐种的主奏乐器及其相关联的宫调体系，以及由该主奏乐器演奏色与典型性的代表乐曲，从某种意义上讲，更多地遗存了历史赋予它的传承基因，是该乐种最重要、最稳定的支架。因此，乐种的主奏乐器、宫调体系、典型曲目及其曲式结构模式，成为笔者考察乐种体系、乐种家族与乐种划分的条件与依据，从而提出了与以往任何乐种分类所不同的理论体系。即主奏乐器作为乐种划分的主要原则与依据，提出将诸多乐种划分为鼓笛系乐种、笙管系乐种、琵琶系乐种、唢呐系乐种、胡琴系乐种、鼓钹系乐种六大体系。在《集成》工作的不断深入过程中，吸取了专家学者的建议，将以上乐种分类体系调整为八大类：鼓笛系乐种（如西安鼓乐、十番鼓、十番锣鼓等等）；

笙管系乐种（如河北音乐会、晋北笙管乐、河南十盘乐等等）；

弦索系乐种（如弦索十三套、河南大调曲子板头曲等等）；

丝竹系乐种（如江南丝竹、二人台牌子曲等等）；

唢呐系乐种（如辽宁鼓吹乐、吉林鼓吹乐、鲁西南鼓吹乐等等）；

鼓钹系乐种（如土家族打溜子、山西威风锣鼓等等）；

乐声系乐种（如福建南音、洞经音乐等等）；

乐舞系乐种（如新疆十二木卡姆等等）。

以上对乐种分类体系的理论研究，无疑对中国传统音乐理论研究有着积极的推动意义与学术价值，也可以说，是一个学术研究阶段的标志。

（三）传统器乐与乐种在艺术特征方面的理论研究

传统器乐与乐种的艺术特征主要表现在乐器形制与性能，乐队组合形式，主奏乐器、定律乐器与旋律宫调关系，传统乐谱研究，旋律发展手法、调式特征、宫调的转换与曲式结构特征，以及乐种在民俗节目、宗教、祭祀仪轨中的应用功能等等方面。这些方面的研究进展，除上述6部著作外，有关某些乐种研究专著在总结与归

纳该乐种艺术特征理论方面都取得了突出的成就，主要学术论文近百篇，代表性的论著有：

李石根著《西安鼓乐艺术传统浅识》，（上）中国音乐家协会陕西分会，陕西省文化局印，1981年，（下）陕西省群众艺术馆唐代燕乐研究室印，1981年。

王耀华、刘春曙著：《福建南音初探》，福建人民出版社，1989年12月。

李来璋著：《东北鼓吹乐研究》，吉林文史出版社，1994年6月。

孙星群著：《千古绝唱——福建南音探究》，海峡文艺出版社，1996年9月。

袁静芳著：《中国佛教京音乐研究》，台湾慈济文化出版社，1997年6月。等等。

20世纪50年代以来，介绍比较早、研究比较全面与深入的乐种有西安鼓乐、十番锣鼓、河北音乐会、江南丝竹、广东音乐、晋北笙管乐、吉林鼓吹乐、山东鼓吹乐、潮州弦诗、福建南音等十几个乐种。

《中国民族民间器乐曲集成》的出版，极大地丰富与提高了对民间器乐与乐种的理论研究。已出版的21部省卷本，考察整理了200多个民间乐种，并撰写了大量相应的文字述略，图片与乐器绘图上千幅。

这些珍贵的文字、图片、绘图资料，将成为学者研究中国当代民族民间器乐历史与发展的必读文献和重要宝库。

（四）传统器乐与乐种研究方法的探讨

传统器乐与乐种研究方法一向无定谱、定格，所有的学者都是根据自己的思维观念、知识构架、研究对象与目的在求索与奋进。不少学者研究的角度、观点与途径是不一样的，他们根据对研究领域掌握的深度与广度，从研究对象实际特性出发，探求其艺术规律的奥秘，他们的研究论文与成果具有鲜明的个性与创造精神，为其他学者留下许多值得深思的问题。但是，另一方面，作为社会上某一领域中的学者群体，他们研究工作中方法论的立足与实践，又不可能离开所处社会经济、文化背景与个人艺术经历、知识涵盖面的

限定与制约。因此，不少学者对乐种的研究也存在方法雷同、模式相仿、缺乏个性与突破性的状况。

20 世纪 50 年代杨荫浏先生对乐种考察研究工作的心得，正如他在 1972 年 10 月 27 日的一封信件中所说：“工作需要毛主席的‘二论’为指导，这在工作的实践中自然会逐渐体会到。我愈来愈感觉到实践的重要了。对什么问题看不出来，归根到底，很多时候在许多方面，往往是由于自己实践不够、不能分析矛盾、解决矛盾。有些问题要靠演奏的实践才能看到，有些问题要靠书本知识来帮助解决（前人实践经验的记录）。工作中遇到问题，首先看到的就是实践不够，因而知识不够。”这些话道出了杨先生本人从事传统器乐与乐种研究的主要经验、心得与原则。向实践学习，向书本（前人实践经验）请教，也可以说他的这个原则是 20 世纪 50 年代以来不少学者对传统器乐与乐种考察、研究所获得的成果的基本方法论的总结。

由于 50 年代以后，大量的音乐工作者受到音乐院校的培养与教育，因此，沿用西方音乐史与作品分析研究的方法，也自然地、大量地引用到传统器乐与乐种音乐形态的分析研究方面来，从某些意义上来讲，这对乐种音乐形态方面的探讨与研究，起到了很大的推动与奠基作用。随着对中国传统音乐理论研究领域的逐步深入，不少学者对中国传统音乐形态特征认识的拓展与加深，认识传统、学习传统、尊重传统、总结传统音乐形态特征的趋向越来越明显，亦有不少这方面的成果。

中国是具有悠久音乐历史文化的古国，今天保存的乐种就是历史音乐文化延续。今日传统器乐与乐种的艺术特征，一方面体现了中国古老音乐文化不同历史阶段多层面的沉积，另一方面显示了中国传统音乐文化在历史传承中的吸收、变化与发展。因此，对中国乐种艺术特征的探求，不可能回避中国的音乐历史。对中国音乐各历史阶段主要艺术品种及其发展的学习与了解，成为深入研究乐种历史源流、音乐形态中不可缺少的重要一环，已成为众多学者研究传统乐种时的一个共识。史论结合的研究方法成为当今传统器乐与乐种研究的一个重要方法。不少学者也正是在这种方法论的指导下，拓展与推动了自己的学术视野与研究成果。特别是一批训练有素的

年轻学者，他们在传统器乐与乐种方面的学术研究使人感觉到乐种研究中的清新与希望。

民族音乐学研究方法无疑将促进乐种研究领域的观念更新，特别是一些文化环境中生存的音乐事象与音乐事象中展现的文化观念的介入，改变了过去乐种考察中许多就事论事、孤立考察的现象，而这种做法往往为后期的案头工作带来极大的障碍。目前在《集成》工作中，这方面观念有了明显的变化，如陕西卷、辽宁卷、吉林卷、江苏卷、浙江卷、福建卷、新疆卷、湖北卷、山东卷、上海卷、北京卷等卷本，把乐种的应用与社会功能的考察置于一定的民俗、祭祖仪式中进行，体现了乐种考察与研究中的一个重要进展。

总的来讲，众多学者仍然坚持传统器乐与乐种研究应该以辩证唯物主义与历史唯物主义的哲学思想为其方法论的原则。传统器乐与乐种研究应根据课题不同的研究层次、研究阶段和特定的研究目的，采用单项或多项组合的研究方法。

20 世纪科学发展的倾向，其特点已不在于单项技术的发明创造，而在于对多种单项技术发明创造成果的综合利用与组合。传统器乐与乐种研究方法的选择，必然要考虑到这一历史趋势与特点。它的第一步不是考虑创造一种崭新的研究系统的方法，而是首先要善于把握和综合利用目前已经颇具成效的各种研究手段与方法，不拘一格，不落窠臼，探求适于自己生存的最佳途径。

3. 20 世纪乐种学学科的开拓

乐种一词，大家并不陌生，20 世纪 50 年代以来，一直被约定俗成地专用于传统器乐合奏诸品种的研究。乐种一词最早见于 1957 年杨荫浏、曹安和合编的《苏南吹打曲》总论之七“吹打曲的历史关系”中，其论述为：“在明末清初，约当 18 世纪的时候，这种音乐，已与现在一样，一方面流行于民间，成为民间音乐的一个乐种。”文中将苏南吹打（即十番鼓）称为一个乐种，但没有对乐种一词做任何界定与解释。对乐种一词的界定，第一次出现在《民族音乐概论》中，其论述为：“不同乐器组合，加上不同的曲目和演奏风格，形成了多种多样的器乐乐种。”以后其他著作的论述基本上没有超出这个范围，更多地是谈到乐种类别的划分。如高厚永在《民族器乐概论》

中言：“鉴于目前对‘乐种’的划分在细则上不尽一致，因此，笔者再次提出以乐器编制及其配置特点为原则的分类办法。”袁静芳在《民族器乐》中，也只是强调了目前乐种之划分仅适于汉族：“本文为论述上的明晰，依据各地方乐种乐队编制和演奏上的特点，将中国汉族民间合奏音乐划分为五个类别”等等。乐种是一种社会历史文化现象。其直接传承者和原始梳理者，是那些把握并演奏该乐种的民间音乐家或寺院道观中的艺僧、道士，他们主要用口传心授或乐谱记录的方法来接续、发展乐种的传统和艺术生命。乐种学学科的开拓与建设，乐种的广泛收集整理是其不可缺少的基础性工作。

（一）乐种学学科的建设

《中国民族民间器乐曲集成》的考察、收集、整理与出版工作，展示了我国既有丰富广阔的多姿多彩的乐种蕴藏，又有一批长期从事乐种考察、收集、整理、研究工作的学者。对乐种研究从体系化、科学化方面加以更新和改造，使乐种研究工作作为一门学科上升到一个新的更高的层次，建设具有中国自己研究特色的专门学科，在当前，不仅是迫切的和急需的，而且也是可能与可行的。

正是在这样的背景与条件之下，1988年7月在西安召开的“中国传统音乐学会第五届年会”上，袁静芳提交了《乐种学构想》的论文，并于1988—1989学年度第一学期，在中央音乐学院为中国传统音乐理论研究方向的研究生开设了“乐种学”理论课程，在过去前辈与众多学者对乐种的收集整理与研究基础上，以当代《中国民族民间器乐曲集成》考察、收集、整理、出版的大量资料为依托，为乐种学学科的理论建设，开辟了具有历史意义的新的一页。

（二）《集成》后工作与乐种学学科建设跨世纪前瞻

1. 关于乐种乐谱、音响资料的收集、整理、保存工作

①出版完全部《中国民族民间器乐曲集成》；

②将散见于民间与图书馆的传统乐谱，编辑影印出版，如西安鼓乐、中国佛教京音乐、河北音乐会、福建南音等等；

③各省编辑《集成》的县、市卷本，应由有关研究部门收集保存；

④将全部音响资料转录为CD保存；

⑤重点乐种、乐社、乐人与演奏曲目,应及时组织有关人员进行

⑥录音、录像,全国有计划地进行重点抢救与保存工作;利用科学手段,将乐种乐谱、音响、文字、图片,进行统筹归类,上网,以利保存,并与全球有志的学者共同学习、交流与研究。

2. 关于乐种学学科的基础性理论建设工作

总的来讲,应加强乐种学学科基础性理论的建设工作。《集成》的整体工作是辉煌的,成果是迄今为止没有哪一个历史阶段可以比拟的。但它并不是也不可能是十全十美、没有缺陷和漏洞的。各省卷本发展并不平衡,各卷本中,各个音乐品种的收集整理也是不平衡的,甚至有重要品种的疏忽和遗漏。另外,在文字叙述上,也有偏误之处。因此,首先应组织学者编订《20世纪中国乐种学文献卷》,在理论上进行清理工作,归纳、总结前人与《集成》研究成果;其次,在众多学者与《集成》对乐种的继续考察、收集、整理的基础上,对重要的遗漏应以科研项目形式组织人员继续考察与收集;加强对乐种体系划分的研讨,全面梳理与研究乐种的体系,进行较深入的体系化研究工作;加强乐种音乐形态方面的基础性研究工作,如乐种学与乐器学、乐种学与乐队学、乐种学与乐谱学、乐种学与乐律学、乐种学与曲式结构学、乐种学与音乐表演美学、乐种学与节奏学、乐种学与音乐史学、乐种学与音乐美学等等。这些基础性研究工作在目前仍然非常薄弱,这对于我们全面地、深刻地认识中国传统音乐文化将产生很大障碍。最后,拓宽乐种学与人文学科关系的研究(如民俗学、民族学、音乐宗教学、音乐祭祀学、地理文化学等等),力求将乐种学的研究与全球音乐学研究接轨。

《中国民族民间器乐曲集成》工作展示与拓宽了乐种学学科建设的未来发展前景,为今后学者对某些重要乐种进一步的挖掘、考察,做了重要的提示;其整体工作,为国内外音乐学学者对中国传统音乐文化的研究提供了迄今为止最为完整、系统、全面、科学的文献资料。

我们缅怀一切为中华民族音乐文化建设而贡献毕生心血的专家、同行与民间音乐家。21世纪有许多工作等待我们去做,我们将尽全力。

《中国曲艺音乐集成》项目 执行情况报告

黄俊兰

一、项目概况

1. 发起时间

1984年5月，由文化部、中国音协、中国曲协在武汉召开《中国曲艺音乐集成》第一次编辑工作会议，标志该项目正式启动。此前，由文化部、中国音乐家协会于1979年7月联合发出《收集整理我国民族音乐遗产规划》的文件以后，部分省市在收集民歌或戏曲的同时也对曲艺音乐做了部分的收集，但由于曲艺音乐研究队伍力量的薄弱和经费支持不足，收集工作进展不平衡，收集的面也不够广泛。1984年列入国家重点科研项目以后，由中国音乐家协会承担的四部音乐集成之一《中国曲艺音乐集成》（原名《中国说唱音乐集成》）得以在全国范围内迅速组织力量全面进行普查、收集、整理曲艺音乐遗产，着手编辑工作。

2. 组织结构

1988年前，四部音乐集成编辑部由中国音乐家协会“民族音乐集成办公室”统管，1989年1月由全国艺术科研领导小组办公室下达文件正式成立《中国曲艺音乐集成》总编辑部。主编由时任中国音乐家协会副主席的老一辈音乐家孙慎担任，副主编由中国音协秘书长、教授冯光钰（常务）和中国音乐研究所曲艺音乐专家章鸣担任，原《人民音乐》编辑黄俊兰担任编辑部副主任。主编、副主编、

总编辑部及聘请的各卷特约编审即组成实际的编委会。由各省卷编辑部具体负责本省的资料收集和编辑工作。

3. 质量标准

1984年在第一次编辑会议上,来自全国12个省、市、自治区各音乐院校、音乐研究机构的20余名代表讨论制定了《中国曲艺音乐集成》编辑方案并于1984年6月下发至各地,同时下发了《中国戏曲、曲艺音乐简谱记谱规格》;经两年多的实践,1987年3月,制定了编辑方案的《补充规定》,对方案进行了充实和具体说明;1988年汇编了《编辑手册》供各地编辑人员使用和参照,制定的方案、体例对于各卷本的框架、内容、记谱、审定程序等提出了明确要求;1995年再次根据已出版的湖北卷、江苏卷的经验,制定了《中国曲艺音乐集成送审稿稿书写要求与格式》,进一步对卷本的加工、发稿规格进行规范。

4. 重要会议

为解决跨地区的曲种问题,于1985年1月在长春召开了东北三省和内蒙古自治区参加的“二人转音乐编辑工作协商座谈会”;1986年6月在杭州召开的有江、浙、沪两省一市参加的“苏州弹词音乐编辑座谈会”和1987年在石家庄市召开的有京、津、冀、鲁、辽五省、市参加的“北方地区大鼓音乐编辑协商会议”。二人转、苏州弹词、京韵大鼓等曲种都属于在一个大的地域内流传(分属几个行政区)、互相关联、在音乐的构成和风格特点上大致相同的曲种,如何历史、客观、全面而又概括地做出介绍,又如何把该曲种在不同省市流布发展的特殊情况予以准确地介绍等问题分别在上述几个会议上进行了研讨、协商,确定了分工与合作,以保证在编辑过程中既能反映曲种的全貌,又可避免不必要的重复和遗漏。

随着少数民族音乐集成工作的深入,中国民族民间音乐集成办公室于1987年7月在云南大理召开了“中国民族音乐集成少数民族戏曲音乐、曲艺音乐编辑工作会议”。15个省、区的共70多位代表参加了会议。会议研讨了关于少数民族戏曲、曲艺音乐的界说、性属和归宿问题,确定要充分尊重少数民族戏曲、曲艺各自不同的历史条件和地区发展而形成的不同型态,不可简单地用汉族戏曲、曲艺音乐概念去套;会议还提出了确定少数民族曲种的基本条件。这

次会议对于推动少数民族地区的编纂工作起了重要的作用。继该次会议之后,1989年9月,总编辑部在贵州贵阳市召开了贵州、云南、广西、湖南四省(区)参加的“少数民族曲种鉴定会”,通过对四省市少数民族曲种的鉴定和确认,使与会人员认识到少数民族曲艺的发展是多模式的,不仅需要研究它们的音乐结构、型态,还要研究它们同人民群众生活的关系,同民俗、语言的关系;与会人员还看到了少数民族曲艺同汉族曲艺以及各民族曲艺之间的相互影响和作用,是形成丰富多彩、风格迥异的中国曲艺音乐重要原因之一,从而更感到只有对56个民族的曲艺音乐进行全面普查、深入研究,才能使《中国曲艺音乐集成》更具完整性和科学性。

二、地方卷编审进程

各省、市、区的编辑部门于1984年、1986年、1987年分三批同全国艺术科学规划领导小组签订了《议定书》,普查开展较早的地方卷着手编卷并根据需要对收编的音响资料“查漏补缺”,开展较晚的着手普查、搜集资料;普查工作大致在1992年前完成,大部分地方卷编辑部进入记谱、整理、编卷阶段,首卷《湖北卷》于1988年8月完稿送审,1989年1月通过初审、8月通过复审、1990年通过终审,再经责编加工发稿并上报全国艺术科学领导小组批准,最终于1992年11月出版。湖北卷的这种审稿、出版程序是按照规定程序进行的,此后,各卷本均按此规定——即由总编辑部聘请北京和全国各音乐院校、音乐研究所、曲协等单位的曲艺音乐专家组成的特约编审班子分初审、复审、终审三次进行审稿,最后经地方卷责编、总部责编、出版责编进行加工,由各卷主编、主管领导和总主编签字,交上级领导验收后出版。

三、项目完成情况

1. 数量统计

《中国曲艺音乐集成》共29卷(海南省未单独立卷),是集曲艺音乐、社会生活、文化传统“三位一体”之大成:音响、曲谱、文

字、图表、照片齐全、完备，内容根据实际情况经过精心的选择，编排体例分类合理、层次清晰。现已出版 24 卷，发稿 3 卷，最后两卷由责编进行加工将于本年底前发稿。已经出版的卷本中，共收入曲种 489 个，基本唱腔 9187 首，器乐曲牌 995 首，曲目选段 2759 段，人物开条 1489 个，照片 1461 张，总字数 4073 万。

2. 质量描述

就已出版面世的 24 卷《中国曲艺音乐集成》来看基本做到了：

(1) 品种全：所收编的曲种，包括曾经流行、现已不怎么流行或已消亡的某些曲种，只要确认是曲艺音乐曲种的均予以收编、不遗漏。

(2) 入选本卷的基本唱腔、选段在音乐上具有代表性、唱词内容健康、在群众中受到欢迎；入选“人物介绍”的艺人均为本曲种的代表人物；编选的图片为有代表性的各曲种演唱形式、名老艺人、特殊的伴奏乐器及文物资料等。

(3) 曲谱的记录均依据录音进行，在音准、节奏和长篇选段的架构、衔接等方面比较准确、科学；特别是对于半唱半说、口语话较强的唱腔曲谱的记录均以能体现唱腔特点为出发点，采取不同的办法予以较真实、准确的记谱。

(4) 曲种音乐的历史沿革、生成背景、流传情况、声腔曲牌的发展衍变、音乐的结构型态、艺术特征、各流派特点以及现状等情况，各卷均在较充分的调查和学术研究的基础上予以客观记述的，因而严谨客观、准确翔实，全面反映了各地曲艺音乐的面貌。

四、价值判断

流传于民间、为我国广大群众喜闻乐见的说唱艺术，历史悠久、丰富多彩、积淀丰厚、独具魅力。在 500 多个说唱艺术种类中，以唱为主或说唱兼备的曲种占 80% 以上，曲艺音乐的遗产非常丰富。建国以来，各地在曲艺音乐的收集、整理和研究方面都做了一些工作并取得一定的成绩和效果，但因缺乏统一规划，许多工作是分散进行或专业工作者个人所做，因此很不深入、很不全面，从事专业曲艺工作的主要是活跃于舞台上的演员，专业曲艺音乐研究人员少

之又少。从技术层面上看,说说唱音乐的记谱难度又是最大的。综上所述,《中国曲艺音乐集成》的编辑工作起步是非常艰难。承担曲艺音乐集成编辑工作的人员有原从事戏曲音乐或民歌研究的,有从曲艺团体或戏曲团体转来从事集成编辑工作的,有的是群众艺术馆的音乐工作者等等,他们不畏困难,跋山涉水跑遍全省收集第一手资料,抢救了不少身怀绝艺的老艺人的唱腔曲目,为提供较完整的曲艺音乐音响资料和记录曲谱打下了良好的基础。

《中国曲艺音乐集成》第一次大规模、空前广泛的挖掘整理,将散落在民间的曲艺音乐资源变成更容易听到(录音)、更加直观(曲谱)的有形的文化财富,其资料的可靠性、理论的科学性和学术价值、文献价值、实用价值是前所未有的。

1. 抢救、搜集濒临绝迹的曲种音乐,保留下了不可再生的音乐文化,推动了地区曲艺音乐的理论研究。

典型事例如:

安徽卷:明王骥德曾在《曲律》中说“今则石台、太平梨园几遍天下”、“又有错出其间,流而为两头蛮者”,其中的两头蛮一直是学界的不解之谜。经曲艺音乐集成编撰人员深入石台山区,挖掘出一批使用工尺与箍点的古谱,并寻访到民间仅存的老艺人王嘉铤,对其做了录音(录音后十天老艺人谢世,该录音已成绝响)。从抢救的第一手资料中研究发现,石台唱曲《长春》唱腔就是王骥德所称的“两头蛮”;青阳腔与岳西高腔间的传承尤其是石台唱曲的一些曲谱还是研究“乱弹”起源的重要资料。

河北卷:热河二人转属已消亡曲种,原以为挖掘无望,但经努力,搜集到一大批录音资料并从中整理出数十支单曲和选段,挽救了一个曲种,此外,钢板大鼓、宝卷、焰口等曲种也是首次被发现并保存下来,为今后的研究提供了宝贵的资料。

内蒙古卷:对蒙古族濒临灭绝的古老曲种“陶力”的鉴定与确认,对鄂温克族、鄂伦春族、达斡尔族等少数民族稀有曲种的挖掘都为深入研究少数民族说唱曲种的源流、发展衍变提供了可靠的第一手材料。

福建卷:第一次全面收集流行于闽北、闽西、闽南的南词,其中包括苏、赣两派的南词,南词虽然发祥于苏州摊簧但苏州已无传

统的南词音乐了，而福建卷发掘收集到的南词保留了原传统南词的面貌，为摊簧、南词音乐及其流播研究，提供了宝贵的资料。

以上抢救、收集、整理保留下来的曲艺音乐遗产极具历史价值、和研究价值。

2. 促进少数民族曲艺音乐的理论建设

《中国曲艺音乐集成》的编纂对少数民族曲艺音乐的认定和整理、对少数民族曲艺音乐的理论建设具有极为重要的意义。如：

西藏卷：曲艺在西藏本来并无明确界定概念，西藏卷是首次对全区说唱音乐进行界定、梳理，特别是“格萨尔仲”音乐的整理尤为可贵，过去对格萨尔的研究更多是在文学上、史料上，此次经普查，录音、收集了200余首（段）代表性的格萨尔音乐，并将录音记录（谱）下来，对《格萨尔》这部夹叙夹议、说说唱唱、民间口头流传的藏族英雄史诗——民间文学巨著的理论研究是重要的补充、完善，其资料颇具价值。

新疆卷：在新疆各少数民族的文化艺术中，从没有曲艺的概念到曲艺曲种的认定是一项史无前例的创举，对在各民族民间所流传的曲艺表演形式做出科学的界定，对各曲种的发展历史进行认真的调查、梳理是曲艺音乐研究领域的重大突破。

黑龙江卷：黑龙江省在少数民族曲艺音乐过去是一片“荒漠”的情况下，通过集成的编纂，搞清了少数民族曲艺音乐的三种形态特征，并根据这三种特征认定了鄂伦春族、鄂温克族、达斡尔族曲种，推动了北方少数民族曲艺音乐研究领域的学科建设。

3. 音乐曲谱、音响的特殊意义

历史上对曲艺音乐的保存大多仅限于文字的记载，随着现代社会、经济的发展、科学技术的进步，得以使这次大规模搜集、整理用录音手段留下了民间艺人演唱的原始音响，并运用记谱把其保留下来，是史无前例的。

宁夏卷：首次全区范围内整理了各民族的曲艺音乐，此外还挖掘了宗教曲艺，尤其是伊斯兰教说唱的曲谱资料是从未有人收集过的，通过“集成”录音、记谱把其资料保留下来，并对该说唱音乐的历史沿革、人文背景和文化属性等进行了论证研究，对于国内外研究、了解中国宗教文化、中国的伊斯兰教文化都有重要的实用

价值。

吉林卷：二人转共收集有 500 多首吉林省内流传的各个流派的唱腔和选段，全部留有音响，其中有 20 世纪 40 年代老艺人的演唱录音和时年 95 岁高龄的老艺人的录音音响，弥足珍贵，对于研究二人转唱腔音乐的发展、流派风格都具有重要的研究价值。

福建卷：全面收编了被称为“活化石”的古老曲种南音的指套、谱和 100 多首优秀的散曲，其主要曲目、滚门、曲牌、名艺人的优秀唱段等对继承弘扬传统艺术，研究中国音乐发展史及对海外交流（港、澳、台、东南亚均流传南音）都具有重要意义；特别是福建卷还收编了流行于闽南一代的“锦歌”，对研究台湾歌仔戏（包括福建芗剧）的形成发展十分重要，将能促进与台湾的文化交流，对于台湾地区文化艺术的寻根、“认祖归宗”都有着重要的意义。

总之，《中国曲艺音乐集成》各卷的出版是一次对各省、市、自治区曲艺音乐财富的大清理，更是一次系统、深入地总结、研究中国说唱音乐发展规律的难得的一次机会和大的工程。各地方卷研究曲艺音乐发展规律的同时，对与曲艺音乐紧密相关的当地社会、历史、民情、风俗、地方语言等背景文化进行了探讨、研究，极大促进了民间音乐学、民族音乐学、曲艺文学、语言学、民俗学、传播学、编辑学等艺术学科和人文学科的建设，对我国民族音乐的发展将起到巨大的不可估量的作用。

《中国民族民间舞蹈集成》项目 执行情况报告

梁力生

一、项目概况

1. 发起时间

《中国民族民间舞蹈集成》是我国民族民间舞蹈有史以来的第一部总集。

几千年来，我国丰厚珍贵、光辉灿烂的民族民间舞蹈，从来没有得到过系统的收集整理。新中国建国后，虽曾做了一些收集整理，但缺乏组织和规划，加之经历十年动乱，曾经搜集的资料多已遗失，在世的民间舞蹈艺人也多步入暮年，流传在民间的舞蹈濒临失传。基于此，1981年8月25日，文化部、国家民委、中国舞协联名向全国各省（直辖市、自治区）文化厅、民委和舞协分会发出了《关于编辑出版〈中国民族民间舞蹈集成〉的通知》，动员和组织全国力量，进行民族民间舞蹈艺术的普查、收集、整理和编写工作。1983年1月，经全国艺术科学规划领导小组审定，《中国民族民间舞蹈集成》被列为“六五”跨“七五”规划期间国家重点科研项目。

2. 组织结构

《中国民族民间舞蹈集成》总编辑部于1981年成立，设于中国艺术研究院舞蹈研究所，由舞蹈大师吴晓邦担任主编（1995年去世），舞蹈史学、理论家孙景琛担任常务副主编，成员还有副主编1人，舞蹈编辑3人，美术编辑1人。

1982年2月13日，文化部发出《关于编辑出版〈民族民间舞蹈集成〉的补充通知》。此后，全国各省（市、自治区）在省文化厅、民委和舞协分会的领导下，相继成立了《中国民族民间舞蹈集成》省卷编辑部，为编写这部宏大的著作，很多省份成立了地区（市）、县级编写组。

3. 重要会议和质量标准

1982年10月，《中国民族民间舞蹈集成》在北京召开了第一次“全国编写工作会议”，各省代表近百余人参会。

1983年，《中国民族民间舞蹈集成》召开第二次“全国编写工作会议”，制定了《〈中国民族民间舞蹈集成〉编写条例》。条例提出编写原则是：力求准确、科学、全面地记录各民族、各地区的民间舞蹈，不仅要记录动作、音乐、场记、服饰、道具，还应记录每个舞蹈的流传地区、历史演变、有关的传说和文史记载、艺人情况以及相应的风俗民情、宗教信仰、仪式活动等。为了保存真实的历史面貌，对今人看来含有封建意识、迷信思想内涵的舞蹈，其艺术部分也须尽可能完整地收集记录。对于录音、录像“要尽量运用这类（录音、录像）工具，既便于记录，也有利于资料保存”。同年，总编辑部举办了“全国人体动作速画法培训班”。学习动作速画法，有利于收集舞蹈动作，也为“舞蹈集成”图文并茂打下了基础。

1985年，《中国民族民间舞蹈集成》召开第三次“全国编写工作会议”，针对各省编写中的问题，确定了“编写细则”。

《中国民族民间舞蹈集成》是国家重点科研项目，它不仅是资料的汇集，更应是科研的成果，因此总编辑部联合有关的省卷编辑部，召开多次各类学术研讨会，对舞蹈进行学科研究。其中跨省的舞蹈学术研讨会：1984年在湖南湘西召开的“土家族舞蹈学术讨论会”，1986年在辽宁召开的“北方秧歌学术讨论会”，1986年在四川召开的“彝族舞蹈学术讨论会”，1987年在江西召开的“概述、论述的编写及录像的规格要求”研讨会，1987年在四川召开的“全国藏族舞蹈学术讨论会”，1988年在广西召开的“全国壮族、布依族舞蹈学术研讨会”。

此外，还召开了“宗教舞蹈研讨会”、“东北三省综述、概述研

讨会”等一系列会议。在这些研讨会上，全国“舞蹈集成”工作者发表了很多有价值的学术论文，不仅极大地提高了“舞蹈集成”的编写质量，也培养了一批舞蹈干部。

为配合《中国民族民间舞蹈集成》编辑工作，总编辑部曾出版部分刊物。公开发行的有：①《怎样记录舞蹈》（刘海茹著）；②《人体动作速画法》（吴曼英著）；③《北京传统节令风俗和歌舞》（孙景琛、刘恩伯编）；④《纳西族古代舞蹈和舞蹈谱》（杨德銓、和发源、和云彩著）。

出版的内部刊物有：①《民族民间舞蹈研究》（共8期）；②《舞蹈集成》编写的方法与规格；③《编辑业务讲座》；④《全国统一的人体各部位名称、人体方位图、舞台方位区域图、常用舞蹈动作名称》；⑤《中国民族民间舞蹈普查资料》；⑥《中国民族民间舞蹈集成》工作简报（约39期）。

由于《中国民族民间舞蹈集成》成绩显著，影响面大，《舞蹈》、《舞蹈艺术》杂志出版了“舞蹈集成”专刊。

二、地方卷编审进程

各地经过民间舞蹈的普查、收集和编写，1987年，《中国民族民间舞蹈集成》各省卷陆续进入终审。总编辑部在1984年即制定了《〈中国民族民间舞蹈集成〉审稿工作条例》与《校对工作细则》，严格要求实行三审制，即：各省卷执行编辑、责任编辑、主编三审制，稿子齐、清、定后交总编辑部，由总编辑部执行编辑、责任编辑、副主编三审制。在最后邀请当地专家学者作为特邀编审进行评审验收后，交由出版部门出版。

三、项目完成情况

1. 数量统计

1988年《中国民族民间舞蹈集成》第一卷江苏卷面世，2001年最后一卷青海卷出版，从1981年开始，“舞蹈集成”历经21年艰

辛，终于得以圆满完成。其间，全国参加普查、收集者近 10 万人，直接参与撰述、编辑者万余人，它是在政府和各级领导支持下，集全国之力才得以完成的庞篇巨著，卷本共收录舞蹈节目 2003 个（普查的数量为 26995 个），舞曲 7795 首，概述简介 1989 篇，舞蹈套路 5484 个，艺人简介 2432 个，舞蹈图例 73903 幅，照片 1454 张，总字数 4213 万。

2. 质量描述

《中国民族民间舞蹈集成》汇集了 56 个民族的舞蹈艺术，普查数量达 2 万多个。全书以省立卷，卷首为“综述”及以县为单位的“舞蹈调查表”，附主要舞种的彩色照片。舞蹈记录分“论述”与“技术”两部分，按“编写条例”要求，做到内容全面翔实，记录真实准确。它有利于舞蹈的创作、表演、教学和研究，也为相关学科提供了珍贵资料。

四、价值判断和社会效益分析

1. 资料价值

自《中国民族民间舞蹈集成》出版以后，其资料价值在我国舞蹈史论研究中发挥有重要的作用。

在《中国民族民间舞蹈集成》的基础上，1999 年《中华舞蹈志》陆续出版。

1997 年至今，以《中国民族民间舞蹈集成》为教材，在北京舞蹈学院民间舞系本科生中开设了“中国民俗舞蹈文化”课。

中国艺术研究院舞蹈研究生班开设的民间舞蹈文化课，《中国民族民间舞蹈集成》为主要资料依据。

它是学习、研究民间舞蹈的大学本科、研究生、博士生毕业论文的主要参考书目。

它是涉及中国民间舞的出版刊物不可或缺的参考书，其内容被广泛、反复地引用。例如（1）罗雄岩著《中国民间舞蹈教程》；（2）袁禾著《中国古代舞蹈史教程》；（3）纪兰慰、邱久荣著《中国少数民族舞蹈史》；（4）刘建、孙龙奎著《宗教与舞蹈》等书均

引用了其中的内容。

2. 社会效益

由于《中国民族民间舞蹈集成》工作在全国的展开，原本默默无闻的原生态舞蹈，顷刻之间备受关注，大放光彩。它成为各地喜庆佳节、招商引资、旅游宣传活动的品牌表演。诸如：

1999 年国庆 50 周年大庆，天安门广场由各民族鼓舞组成的国庆广场晚会；

北京每年一度的龙潭湖庙会原生态舞蹈表演；

数届北京国际旅游节上的中国民族民间舞蹈表演；

2004 年杭州第七届中国艺术节开幕演出暨浙江省第五届广场文化艺术节开幕式大型文艺晚会“风从东海来”。

下面令人欣慰的例子也并非是个案：

重庆铜梁县“火龙舞”原不为外人所知，自被“舞蹈集成”挖掘，铜梁县高楼乡的“火龙舞”受邀请到外县、外省表演，参加演出者达 300 余人，高楼乡因此而脱贫。

国外友人对“舞蹈集成”也给予了高度评价。“舞蹈集成”负责人访问澳大利亚时，澳大利亚驻华大使馆文化参赞说：中国历史上司马迁写了《史记》，你们是为舞蹈编了一部“史记”。澳大利亚国家图书馆中文部主任提出要收藏全套“舞蹈集成”，希望中国每出一卷“舞蹈集成”就通知澳大利亚国家图书馆。

台湾的大学教授如吴腾达等曾说：大陆（“舞蹈集成”）这件事是功德无量。

可以肯定，随着时间的推移，《中国民族民间舞蹈集成》将愈来愈显示出它的弥足珍贵，这是我们给后人留下的一份无价的财产。

《中国戏曲志》项目执行情况报告

余 从

一、项目概况

中华人民共和国文化部、国家民族事务委员会、中国戏剧家协会共同主办、编辑出版的《中国戏曲志》，按省、市、自治区分别立项编纂本地区地方卷，由中央统一体例、装帧，审定、编辑、出版，集成为一部丛书。地方卷本的上限按当地戏曲实际史实记述，下限止于1982年底。此举开创了中华民族编纂民族民间戏曲艺术志书的先河，从此改变了中国戏曲无志的历史，对中国史学学科的方志学，中国艺术学学科的戏曲学的开掘与建设，作出了历史性的贡献。编辑出版《中国戏曲志》（丛书）的目的，是尽可能全面、系统地记录与整理各地有价值的戏曲历史资料和现状，集中戏曲历史及理论研究成果，为科学地继承戏曲文化的丰富遗产，与繁荣当代戏曲事业服务，也为今后保留一部比较完善的戏曲文献。这是中华人民共和国首次在各级政府及文化部门的领导、主持下，有组织、有计划、有步骤地全面开掘、抢救、普查、记述民族民间戏曲文化遗产，为我国乃至世界非物质文化遗产的保护、继承奠定了基石，创造了条件。

编纂《中国戏曲志》于1982年筹备、立项。1983年3月，列入国家社会科学中的艺术科研重点项目。当时，按省、市、自治区行政区划各地1卷，共29卷（香港、澳门和台湾省暂缓）。后因1988年海南建省，该省申报增修戏曲志，获全国艺术科学规划领导小组

批准，即增补海南卷，丛书成为30卷。1999年，经哲学、社会科学领导小组办公室来文通知，包括《中国戏曲志》在内的“十大文艺集成、志书”升格为“国家重大项目”。

戏曲志原定为跨“六五”、“七五”项目，每卷平均字数50万字左右，依据各地编写条件（人力、财力、资料普查等），从1983年陆续起步，至1990年基本完成。后来，由于人力不足（各地需培训修志人才、组建机构）、有些地方卷经费不到位，更主要的是在各地开展剧种普查中，通过搜集、访问、实地勘察，汇集的戏曲资料极其丰富、珍贵，来之不易，不可失却，原定字数与原定的时限已落后于实际需求。因此，对卷本篇幅进行调整，字数扩增为每卷平均100万字左右，与之相应，工作量也增加了几乎一倍，原定时限也相应延迟。由1983年至1999年，16年间，大家同舟共济，克服重重困难，胜利完成了国家任务，全国共编纂、出版了30个地方卷，在国内外发行，受到国内与海外学界的广泛赞誉。现在，尚有香港、澳门特别行政区和台湾省的地方卷本待补。

1. 发起时间

在戏曲科学研究上，开展地方戏曲志书的编纂，是酝酿已久的事了。直至1981年，中国艺术研究院戏曲研究所为实现前辈们的宏愿，提出了编辑出版《中国戏曲志》的科研计划及对体例的初步设想，经过实地调研，请示文化部领导审核，得到批准。1982年1月18日，由文化部、国家民委、中国剧协签发《关于编辑出版〈中国戏曲志〉的通知》（以下简称《通知》），决定编辑出版《中国戏曲志》（丛书）。1983年3月1—7日，全国哲学社会科学规划领导小组在桂林召开“全国文学、外国文学、艺术学科规划会议”，会上，《中国戏曲志》被列入艺术科研重点项目，自此全面启动。

2. 组织结构

《通知》称：为了统一领导这项工作，成立《中国戏曲志》编辑委员会，下设《中国戏曲志》编辑部。该编辑部设在中国艺术研究院内。编辑部隶属于戏曲研究所。后《中国戏曲志》归为“十大文艺集成、志书”之一，也即相继由全国艺术学科规划领导小组办公室、文化部民族民间文艺发展中心领导、管理。

各省、市、自治区成立《中国戏曲志》××卷编辑委员会，设主编、副主编、编委，负责组织领导本卷编纂工作。少数民族戏曲较多的地区则吸收民委或少数民族文化干部参加编委会。下设编辑部，设主任、副主任，在编委会领导下开展普查、撰稿、审稿、编辑、出版的全部工作。并且与全国编委会、编辑部密切联系，交流情况，会同完成初审、复审、终审、定稿、出版事宜。

在省级编委会、编辑部之下，根据各省、市、自治区的不同情况与人员结构，相应地建立各地下属编辑机构，有以剧种为单位建立编辑部（组）的，有以地、市、州、县为区划建立编委会、编辑部的。各地的做法，均与当地安排编辑出版剧种志或地、市、州、县戏曲志的计划、任务相结合。这样，一方面为普查资料、撰写文稿、汇集编成省、市、自治区地方卷创造条件，打好基础；一方面逐步完成剧种或地、市、州、县资料汇编与志书的编纂出版，双管齐下，相辅相成。

3. 人员结构

《通知》任命：《中国戏曲志》编委会，由张庚同志担任主任委员，马彦祥、郭汉城、刘厚生同志担任副主任委员。《中国戏曲志》编辑委员会，又聘请周扬、周巍峙、林默涵、吕驥、董一博、苏一平、王朝闻、阿甲、王季思、钱南扬为编委会顾问。编委会委员则由有关部门和各省、市、自治区推荐，计编委有（按姓氏笔画排列）马远、马龙文、马紫晨、方杰、文忆萱、王肯、王俊、王鸿、王世一、王鸣秋、王恒富、邓兴器、史行、白牡、刘万仁、刘正平、刘有宽、刘志群、刘静沅、曲六乙、吕树坤、任光伟、纪根垠、孙家兆、汪效倚、完艺舟、李累、李郁文、杨孟衡、吴同宾、何乃强、余从、张连俊、张武明、陆洪非、陈巖、陈玉刚、努鲁木、林庆熙、金重、金汉川、金行健、鱼讯、周一良、周民震、周庆辉、周育德、祝肇年、郝明、荆乃立、胡沙、柯子铭、俞琳、贺照、流沙、高鹏、高介云、高玉铭、郭士星、郭光宇、席明真、贾春光、顾建国、秦德超、钱法成、梁冰、黄克、黄菊盛、黄镜明、曹克英、龚啸岚、谢彬筹、韩德英、焦文彬、黎方、薛若琳等76人。

1983年3月，经全国艺术科学规划领导小组批准由主任委员张

庚兼任主编，余从任副主编兼编辑部主任，薛若琳、汪效倚任副主任。1987年，余从任常务副主编、薛若琳调任中国艺术研究院副院长后，兼任副主编。随之，任命汪效倚担任编辑部主任，刘文峰、包澄絮任副主任。1990年，汪效倚病逝，编辑部主任由刘文峰担任，副主任仍由包澄絮担任。编辑部的成员，先后有周育德、马克郁、李雅箴、陆德芬、姜智、傅淑芸、张新建、常丹琦、俞冰、孙永和、毕玉玲、王彦山。

各地编纂机构的领导及成员，全权由当地政府及文化主管部门委任。在各卷编委会、编辑部下又相应地建立了以剧种或以地、市、县为单位的编纂机构，在行政上归各级政府管理，在业务上则由戏曲志的上一级编纂机构指导，上下结合，一贯到底，逐级负责。总部与各地建立起了业务指导与密切协作的关系，形成全国上下官修戏曲志书的格局，保证编纂任务顺利进行。

4. 质量标准

《中国戏曲志》（丛书）是在普遍调查研究各地戏曲发展历史与现状的基础上，在掌握当前戏曲历史和理论研究成果的条件下编纂的。它应是一部资料翔实、能体现我国戏曲改革成就和理论研究水平的有文献价值的专著。编纂戏曲志，是实现中国戏曲学与中国方志学的结合，创立中国戏曲方志学的探索与实践，一切从头开始，因之，每个编纂人员必须以科学的态度认真对待。

志书质量的唯一标准是“信史”。为此，1983年9月，在全国编纂工作会议上就“提出下述质量要求：1. 凡记述本地区戏曲（或剧种）的发展演变，必须全面，要反映本地区戏曲（或剧种）的概貌、脉络和发展规律，具有科学性；2. 凡论及人和事，必须有依据，要公允客观，具有准确性；3. 凡属有不同评价的事和人，除选择一种主要的加以叙述外，其他见解和评价也要表述。所表述的见解和评价，都必须持之有据，言之成理；4. 凡收入卷中的资料，和释文征引的资料，必须核实，要经过分析、对比、鉴别、取舍，具有可靠性；5. 行文要层次清楚、脉络分明、逻辑严谨、文字通俗易解、图表清晰醒目”（见1983年2月20日《中国戏曲志编纂说明》，引自《中国戏曲志编辑手册》）。

政府主持为戏曲修志，尚属首次，编纂人员尚且缺乏经验，只能在学中干、干中学，以实事求是的精神严格要求自己。

5. 重要会议

1983年9月，在文化部、国家民委、中国剧协的委托下，《中国戏曲志》编委会于湖南长沙芙蓉宾馆，召开“《中国戏曲志》编纂工作会议”，各省、市、自治区代表出席。会上传达了《关于编辑出版〈中国戏曲志〉的通知》精神，商讨并议决了《〈中国戏曲志〉编辑与出版计划》、《〈中国戏曲志〉地方卷体例（草案）》。《中国戏曲志》编辑部对戏曲志的计划、体例，性质、功能，质量要求做了《〈中国戏曲志〉的编纂说明》和《关于〈中国戏曲志〉编纂的几个问题》的发言。中央、湖南的有关领导同志做了报告。主任委员兼主编张庚、副主任委员郭汉城、刘厚生就修志工作原则、方法与编纂人员的素养做了亲切的讲话，提出了“出成果、出人才”的要求和期望。

1984年5月21日至6月2日，《中国戏曲志》编委会在北京召开“湖南、福建、天津卷编纂工作会议”，目的是落实“六五”规划，研究解决三卷编纂中的具体问题。在听取三卷汇报、研讨三卷的编写提纲（初稿）与条目试写稿的基础上，进一步明确了编纂戏曲志的意义。再次强调戏曲志是开创性的工作，没有现成经验可循，只有在干中学，在学中干，充分占有资料，反复调查研究，去伪存真、去粗取精，实事求是，按照实践、认识、再实践、再认识的规律办事。进一步明确认定：戏曲志的任务在“纪实”；地方卷的记述范围应恪守行政区划的“区域性”；其框架结构要体现横向部类排列的广阔性与纵向纪实延续性的结合；其条目设置应注意志书体例的统一与表现本地区特色的结合；坚持志书生者不立传的原则等特点。会议领导小组吸收三个先行卷的实践经验，就原体例框架提出修改意见。会后，完成了《中国戏曲志》体例（修订草案），作为文件下发。

1984年11月15日至25日，《中国戏曲志》编委会在云南省昆明市主持召开中国戏曲志少数民族戏曲编纂工作会议。出席会议的代表有已知有少数民族戏曲剧种的黑龙江、吉林、辽宁、内蒙古、

新疆、甘肃、青海、湖南、四川、贵州、广西、西藏、云南 13 个省、自治区地方卷的主编、副主编、编辑部主任及有关负责少数民族戏曲剧种编写的同志，特邀的专家、学者，共 70 余人。中国剧协研究员、少数民族戏剧专家曲六乙做了有关少数民族戏剧历史、现状研究的学术报告。与会代表介绍经验和问题，展开认真的讨论，一致认为中国戏曲是汉族和各少数民族共同创造的艺术结晶，少数民族戏曲在戏曲艺术宝库中占有重要的地位，在志书中应得到科学的表述，不管是哪种少数民族戏曲，只要是具备了歌、舞、剧综合的中国戏曲基本艺术特征的剧种，都应在戏曲志中得到反映，并应充分反映本剧种的民族特色和地方特色。除出版汉文本外，有的卷本还可安排出版少数民族文本。编委会副主任委员郭汉城做了重要讲话，就如何认识少数民族戏曲在我国戏曲中的地位，如何从理论和实践两方面实事求是地看待少数民族剧种，继承发展本民族戏曲的传统，做了精辟的阐述。再次强调编纂戏曲志是前人没有做过的事业，大量的工作是深入细致的调查研究，只要坚持发扬调查研究、实事求是的精神，编纂戏曲志的工作一定会胜利完成。

1986 年 8 月 18 日至 22 日，为在西北地区贯彻戏曲志的编纂工作，解决当地遇到的具体问题，《中国戏曲志》编委会、编辑部在银川召开了《中国戏曲志》西北地区编纂工作座谈会。陕西、甘肃、青海、宁夏、新疆五省、自治区代表出席，还特邀山西卷、内蒙古卷的代表列席，共同交流经验、探讨问题。会议解决了分布在五省、自治区的剧种秦腔如何按照方志区域性的原则分头表述的办法；再次明确皮影戏、木偶戏因制作工艺与操作表演的特殊性，戏曲志的体例难以包容，一致建议另立体例，单独立卷。已由木偶、皮影改为真人（演员）装扮表演的戏曲剧种，则按照体例收入戏曲志。（注：关于木偶、皮影戏另行编修志书的事，早已向上级汇报、申报，至今待批。）

1987 年 3 月 20 日至 29 日，《中国戏曲志》编辑部在山东烟台召开全国性的《中国戏曲志》舞台美术、演出场所及配图工作会议，进一步落实舞美、演出场所、及配图的编纂工作。各地舞台美术部类及配图编纂人员出席，邀请专家讲授有关内容，交流经验。中国

艺术研究院戏曲研究所研究员龚和德就舞台美术、演出场所和配图工作为大会做了学术报告，提高了大家对舞美结构框架、基本事实、基本概念，及演出场所历史发展的认识，明确了编选图片的做法与经验。三个“先行卷”的代表湖南张京信，福建华绿莘、刘闽生，天津郑立水、李崇祥介绍了三卷的做法与经验，其中湖南卷张京信做了《〈中国戏曲志·湖南卷〉舞台美术编纂工作和配图方案》的发言。湖南卷“舞台美术”文字插图双栏缩印本和彩页排版版式复印本被推荐给各卷参考。

1987年4月24日至6月2日，在北京门头沟百花饭店召开《中国戏曲志》编辑委员会第一次会议暨中国戏曲学会成立大会。编委会主任兼主编张庚致开幕词，并做重要讲话，提出了中国戏曲学学科的层次架构，说“戏曲学有四个层次：论是最高层次，第二个层次是史，第三个层次是志，第四个层次是资料汇编”，确立了志书在学科中的地位、功能、性质，以及写法。强调“是一件前所未有的工作，我们的工作还仅仅开了个头，今后还有许多工作需要我们去，任务非常艰巨。希望同志们再接再厉，为圆满完成这项巨大的工程，为社会主义精神文明建设，为中外文化交流作出贡献”。1990年全国艺术研究工作座谈会上，张庚在《关于艺术研究的体系》发言中，再次讲艺术学科的架构层次时，强调“我们要研究中国的艺术要从头做起，要搞十部文艺集成志书的用意就在于此”，“搞十部文艺集成志书，这样才算真正有系统地提出具体措施来。这个措施只是一个开头，所有集成志书三百卷都搞完了，也只是开头，我们仅仅是比较系统地掌握了，并且初步整理了这些资料”。指出要继续坚持搞集成志书培养出来的“联系实际，联系群众，不说空话，凭资料来进行研究”的好学风，艰苦奋斗，向史、论与评论的研究层次攀登，出新的、好的科研成果。“艺术研究不是搞完了十大文艺集成志书就没有事情可做，而是要做的事情非常之多”，要“不畏清苦、无怨无悔”，“如果认定我是能够干这行的，就应该干到底。祝同志们成功！”

1999年12月6日，文化部、全国艺术科学规划领导小组，在人民大会堂（河南厅）主办《中国戏曲志》出版座谈会。人大副委员

长何鲁丽、政协副主席万国权、中宣部副部长龚心瀚、文化部副部长李源潮、文联书记赵志宏等领导出席会议，并表示祝贺。会议由周巍峙主持，并讲话，戏曲志主编张庚书面发言，西藏卷、河南卷、湖南卷的代表讲话，向领导、与会各界人士汇报编纂、出版告捷的情况。自1990年5月湖南卷率先出版，到1999年7月贵州卷杀青见书，《中国戏曲志》丛书的编辑出版任务圆满完成。

二、队伍建设与人才培养

1. 队伍、机构建设

建国30多年来，党和政府培养了一大批戏曲人才，各地均有一批年龄在50岁上下、多年从事艺术实践和理论研究的业务骨干，这是我们编纂戏曲志不可缺少的重要力量。如果缺少这样一批既能争取领导的支持，又能团结同志、调动群众积极性，具有较高业务能力的骨干力量，要开展编修志书的工作是很困难的。正是这批业务骨干以身作则、埋头苦干、带动年轻的编修人员，共同奋斗，形成了由领导、骨干、群众组成的“三位一体”的编纂队伍。

机构建设，是稳定队伍、有计划地实现编纂工作的保证。而各地编辑机构的建立，必须从当地实际情况出发。其间，包括原有各级戏曲科研单位与业务骨干的状况；有关戏曲资料积累与收藏的状况；当地戏曲剧种流变与分布的状况，以及由此而制订的切实可行的编纂方案和计划。把省级编辑部的方案和计划，落实到下属各级编辑机构上来。回顾各地的做法，共有四种：①先编写剧种志，在剧种志的基础上编纂省级地方卷，相应建立剧种志编辑机构。如湖南、山西、广西、广东、云南、湖北卷。②以地、市、县为单位，在编写地、市、县戏曲志的基础上完成省级地方卷，相应建立地、市、县编辑机构。如陕西、河北、江西、河南、吉林、黑龙江、江苏、浙江卷。③以省级编辑部为核心，集中人力、物力、打歼灭战，拉出详细提纲、框架条目，分配给地、市、县负责撰写，编辑资料汇编，或组建班子撰稿，直接撰写省级卷本。如天津、山东、西藏、宁夏、青海、新疆卷。④既搞剧种志，又搞地市县志，然后在两者

基础上编撰省级地方卷，建立相应的编写机构，如辽宁、四川、内蒙古、上海卷。各地的做法，虽各有特点，但它们都形成了“三级（省级、地区、县市卷）修志”或“两者（地方卷、剧种卷）并举”的格局，建立相应的编辑机构。经过16年的实践，证明以上做法是正确的，因为各地都是从考察当地领导力量、人员业务素质、戏曲剧种实际、财力投入等多方面的情况后，进行综合研究而决策的，借“国家重点科研项目”的东风，选择了符合自己实际的做法。

2. 人才培养

出成果、出人才，争取双丰收，是全国编纂中国戏曲志地方卷的既定目标。戏曲志成果的取得，则要靠业务娴熟的编纂队伍，因此，人才培养就成为筹备与开展工作的首要任务。

当时所面临的队伍状况是，全国从中央到地方有一批具有戏曲史论研究与舞台艺术实践有专业素质的人员（老、中、青）投入到修志队伍中来，但是，他们并不通晓方志学，不懂得中国方志的历史传统、理论、志书体裁、编写原则与方法等基本知识，而他们所面临的却是一个将戏曲学科与方志学科联姻的前所未有的重大科研项目。国家正是通过《中国戏曲志》（丛书）的编纂实践，出成果、出人才，创立中国戏曲方志学这一独立的分支学科，并由此而拓展中国方志学和中国戏曲学的学科领域。

1981年末至1983年初，为筹备、申报立项的中国艺术研究院戏曲研究所戏曲史室的部分同志开始学习方志学的历史、理论、体裁、编写原则和方法方面的专著、文章，及地方志书；拜访方志学学者、专家，编选出《修志文摘》。1982年戏曲研究所组建《中国戏曲志》编辑部后，继续共同探讨用志书体裁、编写原则、方法，结合戏曲艺术制订戏曲志书体例、编写原则与方法的问题，草拟戏曲志的方案、计划，并多次走访有关省、市、自治区的文化局、戏研室（所）和专家、学者，听取意见和建议，终于在边学边干、调查研究的基础上，完成了《中国戏曲志》地方卷体例（草案）、《中国戏曲志》编辑、出版计划（草案）以及编辑方针、说明等文件。之后，随着湖南、福建、天津三个先行卷的编撰，吸取经验，采用“典型引路”、“以点带面”的工作方法，逐步开展各地的编纂工作。这样，

通晓方志学基础知识的戏曲史、志专业人才，也就成长起来了，并为后来进入编辑部的成员，开辟了通晓戏曲志学科及编修业务的门径。他们先后都成为《中国戏曲志》编辑部的骨干力量，成为把方志学与戏曲学知识融会贯通，承担起在全国各地讲授戏曲史、志知识，培训戏曲志编纂人才的重任。在各地的编纂工作会议、讲习会（培训班）与编辑、审稿活动中，与各地修志人员建立了深厚的友谊。

1985年3月16日至26日，中国戏曲志广西卷举办了编纂人员讲习会。特约总部讲授戏曲历史、声腔源流、戏曲志的特性与功能，编委曲六乙讲授少数民族戏曲，湖南卷尹伯康介绍湖南卷的编纂情况，并做了《湖南戏剧与广西戏剧的血缘关系》发言，探讨祁剧与桂剧的历史渊源。当地专家讲授方志学、广西历史概况、广西少数民族戏剧概况、广西戏剧概况。

1985年4月，在河北易县西陵行宫招待所，《中国戏曲志》编委会、编辑部和中国艺术研究院戏曲研究所共同主办了全国性的中国戏曲史、志、论讲习会。各地编纂人员的代表云集西陵，听取了专家、学者的戏曲史、戏曲艺术理论与方志学、戏曲志体例、编修原则、方法等系统的课程，交流经验，商讨问题，鼓舞了大家的干劲和热情。历时一个月。

1986年6月，由中国戏曲志编辑部与青海卷、甘肃卷、新疆卷、内蒙古卷编辑部共同组织四省（区）戏曲编纂人员讲习会。总部与四省区的专家，相互切磋，加深对方志学与戏曲志编纂体例、原则、方法的认识和理解。

办讲习会、培训班的做法，被推广开来，各省、市、自治区文化厅（局）、编委会都亲自主持、经办起来。例如：河南、山西、河北、黑龙江、吉林、广东、山东、湖北等等。

三、地方卷的编审进程

《中国戏曲志》各省、市、自治区地方卷的成书进程，基本上经历了四个阶段，即普查资料；编撰初稿；三审定稿；交出版。

1. 普查资料

普查资料，是地方卷开始编纂工作的第一段进程；深入实际，调查研究，是自始至终保证志书质量的重要环节。各级编辑机构均按照调查提纲，有计划、有步骤地进行艰苦细致的普查工作，取得有关戏曲的第一手材料。

调查提纲，是依据体例要求制订的，内容包括：当地戏曲的历史与现状；各剧种的历史与现状；各剧种的剧目；音乐（声腔，唱腔音乐结构及选例，伴奏音乐及锣鼓谱、曲牌选例，乐队体制、沿革、特点）；表演（角色行当体制、沿革，身段、特技，剧目表演选例）；舞台美术（脸谱、扮相、服饰、切末，舞台陈设及舞台设计等）；机构（科班、学校，班社、剧团，票房、行会、协会、学会、研究机构等）；演出场所（庙台、草台、茶园、戏院、剧场等）；演出习俗；文物古迹；报刊专著；逸闻传说；谚语口诀；人物传记等的方方面面。

调查研究的方式，大都采取小组、个人走访、勘察、记录、录音、录像的方式进行，或者以编辑机构的名义召开座谈会、研讨会的方式，通过被访者的彼此回忆、交流，普查人员、专家与被访者的相互询问、启发，收到搞清事实、分析核对、集思广益的效果。在友好合作、尊重被访者的心态下，学习到“第一手材料”。

在工作方法上，各地多有所创造，这里不妨记述几例，以见一斑：

（1）湖北省沙市戏曲资料汇编组与市文化志联合办公，其普查工作的方法是“三抓”：即“抓地方特色，突出重点”（如“古沙市一直是‘荆河戏’、‘汉剧’的‘窝子’”），“抓专题资料理顺脉络”，“抓典型事物，探清联系”（如“古老郎庙”、“四大名班”）。“四查”：即“查文献、史籍、档案、报刊”。“五访”：即“访老艺人、老票友、老教师、老街坊、老领导”。“六边”是“边搜集、边整理、边分析、边挖掘、边印证、边核实”。这种“三抓”、“四查”、“五访”、“六边”办法，实际上为各地普查工作所共用（见刘广禄《我们是怎样搜集戏曲资料的》）。

（2）湖南省编纂工作大事记，记有：1983年6月上旬，在巴陵

戏教学录像演出期间，召开多次老艺人座谈会，了解巴陵戏沿革、剧目、表演等方面的情况。7月《零陵花鼓戏志》编写组分两路去零陵地区十一个县市以及衡阳、邵阳等地区调查零陵花鼓戏有关情况。10月上旬至17日，《湘剧志》编写组陈青霓特邀老艺人萧百岁等同到江西宜黄、萍乡等地了解历史上湘剧班社艺人情况。1984年3月至4月《侗戏志》编写组4人到贵州省黎平、溶江和广西三江等县调查了解有关侗戏源流沿革及如何流入湖南等方面的情况（见《湖南地方剧种志丛书》5卷《附录》）。

（3）山西省长子县有一位热心于写戏曲志的，年已73岁，满头白发，还是壮心不已的张振南老先生。两年来，为了编写戏曲志，他累计骑自行车奔驰1200余里，走访了4个县60几个村庄，查勘了近百座古台，访问200余位老人，抄录了戏曲舞台题壁74条，收集原始资料近20万字，写成了《对戏剧种志（初稿）》和上党梆子、上党落子8个条目，共5.7万余字。他还有一个打算：要在这个基础上，写出一本20万字的《长子戏曲杂记》来（见栗守田《“舍我其谁？”——记张振南老人的修志活动》1985年6月5日）。

（4）一个剧种分布各地（跨地区），其源流出于何处需要弄清，这就有必要展开讨论。如福建省闽剧，它分布于闽中及闽东北各地，有22个专业剧团，至于它的源流就很少能有人说清，这个剧种形式的前身——“三合响”，就众说纷纭，莫衷一是。于是省编辑部和福州市编辑部联合召开学术讨论会，会上请老艺人回顾历史情况，搞音乐的同志分析剧种声腔的主要成分，请从事这一剧种历史调查的同志提供资料，通过争鸣，各抒己见，初步取得了比较统一的意见。又如福建省四平戏在1982年屏南县召开学术讨论会的基础上，1984年4月在福州又召开更大规模的学术讨论，邀请中央与有关省的专家代表出席。会议期间观摩了屏南县龙潭村四平戏业余剧团演出的《白兔记》（上下集）、《江天暮雪》，边观摩边研究，对这一剧种的声腔、剧目进行了广泛的讨论。会后还到永安县观摩大腔戏《白兔记》的演出，又经过反复地比较和讨论，对搞清这一剧种的声腔衍变极其基本面貌起了很好的作用（见叶明生《调查研究是编撰戏曲志的重要环节》1985年6月11日）。

(5) 1985年3月,青海省文学艺术研究所、黄南州文化局、黄南州文工团、黄南州群众艺术馆等单位亢树楠、多吉太、王成福、李家才浪、完德端周(后四人为藏族)五位同志组成联合调查组,先后到黄南藏族自治州同仁县的隆务寺及县内几个业余藏剧团,泽库县的和日寺院与和日业余藏剧团、河南县的托叶玛乡业余藏剧团以及甘肃省夏河县拉卜楞寺、青海省循化县文都寺院等地进行普查,在十几天的行程里。目前他们已根据调查收集的资料,由亢树楠同志按照戏曲志地方卷体例要求,撰写出两万多字的《黄南藏戏》初稿。

通过上述事例,可以清楚地看到各级戏曲志的编纂人员和普查人员的工作热情,对待国家任务和戏曲事业的责任感。看到戏曲普查工作的广度与深度。这是有史以来,我国对非物质文化遗产中戏曲艺术的第一次全面地抢救、发掘、记录、整理。在普查中,各地建立了“材料档案”,编印出省级、地、州、县市级范围内的、或省内剧种的“资料汇编”。而且,更进一步,开展并逐步完成地、县市的戏曲志,或各剧种志的书稿,完成自己所承担的省级卷本的条目稿,以待出版。

2. 编撰初稿

各省、市、自治区的戏曲志编委会、编辑部,在摸清家底,全面普查的情况下,依据《中国戏曲志》体例,设置综述、图表、志略、人物四大部类的条目,制订出编写提纲与要求,结合各剧种志和地、县市戏曲志编纂工作的启动,聘请适合撰写条目的撰稿人。于是,指导地、州、县市和剧种志书的编纂工作,就与省级卷的条目编撰工作结合在一起进行了。这是一段非常繁难、细致,不断反复,审定条目,汇集图片,合成初稿的编纂进程。初稿达到“齐、清、定”的基本要求后,由地方卷编委会、编辑部报请总编委会、编辑部进入审稿、定稿的流程。

3. 三审定稿

《中国戏曲志》总编委会规定各地方卷书稿要经过“初审、复审、终审”三审定稿的流程,并委托由总编辑部执行。初审、复审与当地文化主管部门、地方卷编委会、编辑部协同召开审稿会。复

审的修改稿“齐、清、定”后由主编终审、定稿。每个地方卷书稿一律贯彻地方卷主编、总编委会主编负责制。

在三审的过程中，确定地方卷的文字、图片责任编辑、总编辑部的责任编辑和出版单位的责任编辑，严格执行“三级责编”制度，以保证书稿质量与出版工作的进度。

初审会，由总编辑部主持，邀请总编委会和地方卷编委会领导出席，两个编辑部的成员和主要撰稿人参加。为了全面审读书稿，广泛听取意见，尽可能地在成书前消除纰漏与讹误，主编张庚聘请戏曲学各个分支学科的知名专家、学者，和熟悉该卷戏曲情况的邻近省份的戏曲专家、学者，参加审稿，并建立了特邀编审员制度。曾被邀请的专家、学者有：沈达人、颜长珂、刘念兹、何为、萧晴、傅雪漪、马远、俞琳、龚和德、曲六乙、刘乃崇、黄克保、钮骠、苏移、潘仲甫、吴春礼、常静之、李大珂、吴琼、简慧、刘沪生、王安魁、朱文相、周育德、周传家、吴书荫、黄再敏、陈义敏、章诒和、涂沛、金耀章、华迦、栾冠桦、张慧、吴乾浩、谭志湘、苏明慈（鸣迟）、武国栋、胡冬生、李宗白、吴启文、杨锦海；流沙、赵斐、曾白融、吴同宾、贺照、曹克英、马紫晨、关朋、韩德英、王鲁、文忆萱、谭君实、尹伯康、张京信、贾古、谭德慧、武俊达、柯子铭、林庆熙、黄菊盛、何乃强、谷剑东、马龙文、赵维元、杨孟衡、罗仁佐、武承仁、武艺民、李文虎、纪根垠、王永敬、王兆乾、任光伟、王兆一、吕树坤、张士魁、杨世祥、陈巅、隋书今、苏宁、孙家兆、王俊、顾建国、谢彬筹、李时成、赖伯疆、焦文彬、杨志烈、杨忠、金行健、刘志群、边多、谢振东、黎方、刁均宁、陆洪非、于一、钟德富、周一良、胡度、周建国、荆乃立、小次旦多吉、平措次仁、次仁更巴、降村、胡金安、洛桑多吉、徐大猷、格桑平措、黄文焕等，共计 113 人。基本上把北京与各省、市、自治区从事戏曲研究的人才组织到编审戏曲志的业务队伍中来，总编辑部借重于这一批专家的力量，为戏曲志的质量把关，其历史功绩与奉献精神，为今人与后人所敬佩。

据总编辑部的统计：1985 年，湖南、福建、天津三个先行卷完成初审。1987 年，第二批上马的西藏、辽宁、吉林、山西、河北、山东、宁夏、湖北、广西、广东，计 10 个卷本完成初审。1988 年，

黑龙江、安徽、陕西、浙江、四川、云南、河南，计7个卷本完成初审。1989年以来，江苏、上海、内蒙古、甘肃、新疆、江西、青海、北京、海南、贵州10个卷本陆续完成初审。复审、终审的工作，随着初审稿的修改完成而逐步进行。

复审，一般在当地召开，由总编辑部主任主持，总部与地方卷的主编、副主编、副主任和承担各部类编审任务的编辑参加，除审读全卷之外，各部类分别进行细致的审读、修改、核定工作。此时，三级责任编辑开始介入，从事全卷的责编工作。再度“齐、清、定”后，当地主编和主管领导签字，正式向总部交稿、验收。最后，由总编辑部呈报主编终审、签字，准予发排，交付出版单位。

4. 交付出版

各个地方卷交付出版单位之后，均按出版单位规定的程序办理，地方卷和总部责任编辑一跟到底，配合工作，直至组织“通读”，“核改”样书。最终由出版单位出版发行。

以上编审进程，也即评审、验收、出版的全过程。它体现了编纂《中国戏曲志》丛书的管理规定和上下协调合作的原则。这一编审过程与做法，也为各地编纂剧种志，地、县市戏曲志，提供了有益的经验。

四、项目完成情况

1. 数量统计

自1983年到1999年，《中国戏曲志》（丛书）共完成30个省、市、自治区地方卷，总字数3137.3万字，彩图439页，彩图与黑白插图共1.5万多张，囊括了我国各地各民族的大小剧种394个、开条剧目5585个、开条演出场所1984处、戏曲文物古迹730处、报刊专著1511种及4223位戏曲人物传记，全面准确地记录、反映了我国戏曲文化的全貌。

另有《中国戏曲志》编纂情况统计表。

关于统计表中的剧种栏目，需要说明一下，两栏中的数字，前者（623项）按每个卷的剧种表统计；后者（539项）按每卷的剧种

开条数统计。由于各地剧种有跨地区流布的实际情况，在记述中以实记述，自然就有重出，因此要得出全国剧种的数目，就需要减去重出的数字，才是实有剧种数。《中国戏曲志》所记全国剧种为 394 种（以 1982 年底为下限）。

2. 质量描述

志者，记也。《中国戏曲志》丛书的 30 个省、市、自治区地方卷，记述了我国汉、满、蒙古、藏、门巴、回、壮、侗、布衣、苗、毛南、瑶、土家、傣、白、瓦、彝、朝鲜、维吾尔、锡伯等 20 个民族的 394 个剧种，具有广泛性。其中，包括了民族民间戏曲中的大戏、小戏、祭祀仪式戏等多种形态，及部分濒临灭绝的剧种。其收录的内容，包括“志人、志事、志艺、志物”，是在按体例、部类设置，厘定条目，选择恰当的专业撰稿人，经过普查、分析、研究、筛选后精心写就的，三审定稿，具有相当的准确性和规范性、系统性、代表性，其出版质量达到了规定的标准。《中国戏曲志》（丛书）和地方卷的编辑出版，各级编辑部的众多编纂人员、出版人员，由于他们的不畏艰辛，边学边干，奋力拼搏，取得了优异的成绩，多次受到文化部、全国艺术学科规划领导小组，以及各级地方主管部门的嘉奖和表彰。1988 年 10 月 23 日至 25 日，全国艺术科学规划领导小组，在北京隆重举行全国文艺集成志书首次表彰会议，获先进集体奖的《中国戏曲志》有天津卷、山西卷、辽宁卷、吉林卷、黑龙江卷、福建卷、安徽卷、山东卷、湖北卷、湖南卷、广东卷、广西卷、西藏卷。在荣誉奖 169 名和先进工作者 187 名中，有不少是编纂戏曲志地方卷的骨干。在《中国戏曲志通讯》第 12 期，选载了苏宁（吉林）、文忆萱（湖南）、陈巖（黑龙江）、纪根垠（山东）、任光伟（辽宁）、马紫晨（河南）、张一凡（云南）、周庆辉（广东）8 位先进工作者的事迹。

五、价值判断与社会效益分析

1. 文献价值

收集、发掘、整理、出版《中国戏曲志》，是中国方志学性质的

专著，其宗旨在于“纪实”。保存翔实的戏曲史料，为今人和后人留下一部戏曲的信史，是编纂《中国戏曲志》的重要目的之一。《中国戏曲志》主编张庚在中国戏曲志编辑委员会第一次全体会议上，把戏曲研究分为四个层次，即资料汇编、志、史、论。资料是编纂志的基础，志是写史和论的基础。他认为没有资料汇编和志做基础，是不会有权威性的史和论的。因此，《中国戏曲志》在整个编纂过程中，把资料的收集放在了首位，每一卷都花费了大量的时间、人力和财力。如北京卷、上海卷、天津卷把1982年以前本地出版的所有的报刊都查阅了一遍，只要是和戏曲有关的，都摘录下来。各卷编辑部都查阅过本地的地方志和档案馆，凡与戏曲有关的文献资料，都不放过。宁夏卷编辑部为了解决人员不足的矛盾，发动宁夏大学中文系高年级的学生，利用放假的时间，查阅搜集戏曲资料，收获颇丰。福建卷编辑部通过发布、张贴收集戏曲资料公告的方法，广为征集。山西晋东南地区，动员中、小学师生收集到清康熙至民国年间戏班留在古戏台上的题词2000多条。许多编纂人员和戏曲工作者、老艺人不仅献出自己珍藏多年的戏曲资料，还积极参加剧目的采录，认为这是对艺术遗产的抢救。如：内蒙古卷编辑部和乌兰察布盟编辑部，于1988年3月举办东路二人台采录会。老艺人游占奎、李飞高、张柱、赵有根、郭有山等10人，年龄最大79岁，最小55岁，共录制《回南关》、《怕老婆》、《摘花椒》、《四大拉杆》、《三气五更》等11个代表性传统剧目。有的不辞辛劳，跋山涉水，深入偏远的乡村山寨，采访老艺人。为了从年近古稀的老艺人和老观众那里得到一个脚本、一张戏单或一点活资料，三顾茅庐而不气馁，不达目的绝不罢休。

各地在编纂戏曲志过程中搜集到许多珍贵的资料，举例如：

(1) 甘肃卷在敦煌遗书中发现的晚唐乡贡进士王敷撰《茶酒论》，以拟人化的手法，通过“茶”、“酒”、“水”三个角色的争辩，表明茶、酒、水对人的利弊，很有戏剧性，对研究唐代参军戏有重要的参考价值。唐代的参军戏只有演出的文字记载，没有剧本流传下来，《茶酒论》的发现，填补了这一空白，为今人和后人研究唐代的戏剧提供了证据，是戏曲史研究的重要发现。

(2)《目连救母》是在北宋时期就已经在民间上演的剧目，明代剧作家郑之珍将民间演出整理为传奇剧本，这个剧目对戏曲的发展产生过深远的影响，直至近现代，目连戏还在各地戏曲舞台上演出，但有关它的作者郑之珍的籍贯、生卒年，一直是个悬而未决的问题。安徽卷在祁门县渚口乡清溪村发现了《目连救母》传奇的木刻版及作者郑之珍的墓、家谱，弄清了郑之珍的生卒年，为研究目连戏提供了珍贵文物史料。

(3)西藏卷、青海卷、甘肃卷发掘翻译收入戏曲志的八大传统藏戏剧本《白玛文巴》、《朗萨雯蚌》、《顿月顿珠》、《智美更登》、《文成公主》、《诺桑法王》、《苏吉尼玛》、《卓娃桑姆》，为国内外学者研究藏戏提供了重要资料。

(4)湖北卷发现的清道光年间在北京演出的汉剧演员米喜子的家谱及他所用过戏神雕像，早期京剧著名演员余三胜的家谱、塑像，为研究京剧的形成提供了新的物证。

(5)河南卷收集的清代戏曲家吕公溥于清乾隆四十六年(1781)根据《梦中缘》传奇改编的梆子戏剧本《弥勒笑》。

(6)甘肃卷收集的乾隆五十三年(1788)梆子戏抄本《火烧新野》为研究梆子戏的形成提供了确凿的资料。

(7)安徽卷在霍邱县发现的第二次国内革命战争时期红军文艺宣传队演唱的倒七戏(现称庐剧)剧本《红军小辞店》，为我们研究苏区的戏曲提供了宝贵史料。

(8)山西卷在戏曲文物普查中，于晋南、晋东南、晋西发现了10座金元时期的舞台和26处金元戏台遗址。始建于宋元丰八年(1085)的山西沁水县郭壁崔府君庙戏楼是我国现存最早的古戏楼，此戏楼建在郭壁村南头的崔府君庙内，坐南向北。台基为正方形，高1.05米，进深8.19米。4角4根长4.5米，直径0.6米的圆柱支撑起大额枋构成的井字形框架。补间有斗拱3朵，内为斗八藻井，单檐歇山式屋顶。山花向前，有博风悬鱼装饰。建筑结构与建于金大安二年(1210)的山西侯马董墓戏楼模型相近，为早期戏楼的形制。此戏楼的发现，为研究我国早期的舞台建筑和剧场的发展，提供了宝贵的实物资料。

(9) 山西、河南、四川宋元墓葬中发掘出大量戏曲雕刻、壁画，为研究宋、金、元时期的戏曲提供了宝贵的形象资料。如在山西稷山马村金代段氏墓群中，1、2、3、4、5、8号墓和稷山化峪2、3号金墓的南壁上，均建有一个砖雕的戏曲舞台。舞台前部有4至5个形态各异、表情丰富的戏曲人物。角色有副末、副净、末泥、装旦、装孤。其中，副末、副净居于中间突出的地位，反映了早期杂剧表演中参军戏的遗迹。舞台的后部有5至6人的乐队，乐器有大圆鼓、拍板、腰鼓（两个）、笛、笙箫。舞台形状有亭台式、舞楼式、厅堂式。这些戏曲砖雕，生动地反映了金代前期杂剧演出的舞台风貌。

(10) 河南省偃师县酒流沟宋墓出土的杂剧砖雕共3块，有5个人物。左边一块较窄，上雕一身穿圆领长袍，腰系革带，头戴簪花，双手拿一立轴画的演员。他面对观众，似说剧情，显然是“引戏”角色；中间一块，雕两人。左方一人头戴软脚幞头，身穿圆领窄袖长袍，前襟掖，露出双膝，右手捧一物，左手指着右方的演员，做对话状，此人当是末泥色。另一人头戴展脚幞头，身穿圆领大袖袍，左手执笏，右手握笏，正在与末泥对话，此人为装孤色；右边一块，也雕两人。左方一人头戴展脚软巾，身穿长袍，敞胸露腹，左手托一鸟笼，右手伸食指，似在逗笼中之鸟，此为副末色。右方一人头戴软巾浑裹，身穿长袍，左手放腰间，右手食指和拇指放进口里，正在吹口哨，形象滑稽，此人为副净色。

(11) 四川省广元市宋墓出土的杂剧石刻共有4幅，有一幅刻有3个角色，一人在击鼓，两人在向观众表白什么；有一幅表现两人行路的舞蹈动作；有一幅表现两个执笏的官员面对面，躬腰问候；有一幅画面有两人背对坐在一巨石上，左方一人头戴相士帽，身穿圆领长袍，用左手指着对方，似向观众诉说什么；右方一人头戴小帽，露出长发，身穿长裙，乳胸突出，低着头，闷闷不乐。二人似为夫妻，不知因何事发生了口角而生气。反映金代杂剧艺术形象的除了上述戏曲砖雕外，1994年还在山西平定县吴村1号金墓东壁发现了一幅杂剧壁画。画面有5人，右起第一人站在一面大鼓后面，举鼓槌看着场上的演员在击鼓；第二人头戴长翅乌纱帽，身穿红色宽袖长袍，足登黑靴，双手捧笏于面前，似在说着什么；其他3个人物

均为下层人物装扮。左边一人右手持长杆，左手握拳举右肩，右腿着地，左腿抬起，为行进状；中间一人侧身，双手举胸前，怒视左边之人；二人好像在为什么事争斗，在二人旁边有一人勾八字眉，留八字胡，叉腿躬腰，两手举胸前，右手拿一棒槌，笑眯眯地看着他们。尽管壁画的颜色已有脱落，但人物之间的关系明确，戏剧效果突出，形态表情栩栩如生，是一幅反映金代杂剧表演艺术成就的生动画卷。

(12) 山西上党戏剧院的原双喜、栗守田、张振南等在编纂戏曲志的过程中，通过走访老艺人发现了上党地区演出院本杂剧、对戏的遗存。经他们动员，潞城县崇道乡南舍村 78 岁高龄的堪舆老人（阴阳先生）曹满金和他的弟兄曹双枝献出他们世代相传的《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》明万历二年（1574）抄本，其中有乐户演出院本杂剧、队戏的详细记载。以此为线索，他们又从乐户的后代手里搜集到清嘉庆七年（1802）至民国三年（1914）队戏《鸿门宴》、《汜水关》等 14 种珍贵的文献资料，为研究早期的戏曲形态提供了难得的资料。《中国戏曲志·山西卷》编辑部知道这一情况后，又多次派人调查，访问到一些尚能演出队戏和赛戏的老艺人。山西文化厅的领导对这一重大发现非常重视，拨出专款，请老艺人按原样指导当地的业余剧团排练演出了副末院本《闹五更》，并将演出实况录像保存。《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》的发现和院本杂剧、赛戏演出形式的发掘，不仅改变了山西在元杂剧衰落后到明末清初梆子戏兴起这一段时期戏曲空白的说法，而且对我们了解和认识宋金时期的戏曲，乃至戏曲与某一特定时期和特定地区的政治、经济、历史、地理等方面的依从关系提供了极为宝贵的资料。

(13) 在闽西永安深山密林里的丰田洋村，发现一批古老的大腔戏手抄本，其中《白兔记》注明是清顺治甲申年，即明崇祯末年，距今已有 340 多年。在闽东山区屏南县发现两大箱（31 件戏衣），为清嘉庆年间闽剧前身平将戏的，内有生、旦、净、末等穿戴的衣裙、蟒挂、盔头等，刺绣精美，保存完好。

各地在编纂中国戏曲志过程中共收集到 3 亿多字的文字资料，其中整理编辑出版的各种资料汇编有 3000 多万字；收集到图片资料

4万多张，戏曲文物2139件，戏曲录音资料6700小时，录像资料966小时。《中国戏曲志》正是在这雄厚基础上编纂而成的，如：70万字的《中国戏曲志·天津卷》是在250多万字的史料、200余张旧戏单、1000余张照片、300余段音响资料和部分文物资料的基础上，以去伪求真、求实求准为原则，编纂成书的；132万字的《中国戏曲志·河北卷》，是在600多万字的《河北戏曲资料汇编》基础上编纂而成的；145万字的《中国戏曲志·江苏卷》是在6294万字的戏曲原始资料汇编基础上编纂而成的；《中国戏曲志·河南卷》是在130多卷县戏曲志、地市戏曲志以及《河南戏曲史志资料辑丛》基础上编纂出来的；《中国戏曲志·陕西卷》是在11个地市卷基础上编纂出来的；《中国戏曲志·湖南卷》是在19个剧种志的基础上完成的；《中国戏曲志·广西卷》是在编印了16辑《广西地方戏曲史料汇编》的基础上编写完成的；《中国戏曲志·广东卷》是在14个剧种志的基础上编写完成的，仅此可见一斑。事实上，各地方卷从资料普查工作做起，“三级修志”，也都是成果累累。举例来说，有《陕西省戏剧志》（丛书）、《湖南地方剧种志丛书》、《河南戏曲志丛书》、《江苏地市戏曲志、剧种志丛书》、《上海剧种志丛书》、《山西剧种志丛书》、《湖北剧种志》（丛书）、《云南剧种志》（丛书）《广西剧种志丛书》、《承德戏曲全志》、《兰州戏曲志》、《川剧志》、等等。这一切成果，充分显示了资料的价值，不仅建成了戏曲方志学的体系，而且为史、论、现状研究与戏曲创作实践打下了充实的资料基础。《中国戏曲志》（丛书），和许多剧种志及地、州、县市戏曲志，已然成为国内外各种艺术与戏剧科研单位、戏曲专业院校、大学有关院、系必备的研究、教学参考书；成为海内外戏曲研究者、教授撰写戏曲专著，和戏曲硕士生、博士生攻读专业、撰写学位论文的必读书。

2. 创立戏曲方志学

编纂戏曲志的学术价值，首先就在于从理论上创立了戏曲方志学，从实践上完成了史无先例的《中国戏曲志》（丛书）。方志是我国特有的一种记载历史、地理、物产、民俗、人文的体裁，从宋代以来，历朝历代的地方官都重视地方志的编纂。我国现存的地方志

数以万计，地方志已成为传承中华民族传统文化和各地人文历史的重要形式。但是，用方志的形式记述各地戏曲的历史和现状，《中国戏曲志》是首创。志书的特点是什么？如何运用方志的形式来记述戏曲的历史？如何区别志书与史书、志书与资料汇编、志书与理论著作的关系？这是编纂《中国戏曲志》一开始就遇到的问题。许多刚参加编写戏曲志的同志由于缺乏方志学知识，没有掌握志书的特点，往往把志书中的条目（如剧目、表演、舞美、音乐等）写成评介文章；把志书中有关机构的条目（如科班、班社、剧团、学校等）写成工作总结；在写综述、剧种等综合性条目时常常以推理来代替材料，情不自禁地发表议论，这些都是不符合志书的撰写要求的。为此，在主编张庚先生的倡导下，中国戏曲志编辑部的全体编纂人员阅读了编纂得比较好的地方志，学习了前人有关方志学的理论，并在实践过程中逐步加深了对上述问题的认识。

我国著名方志学家章学诚指出“志乃记也”，“方志乃一方全史”；它具有存史、资治、教化三大基本功能；它的认识作用，不在于以概念、逻辑来阐述道理，而是要通过具体事实、翔实资料反映事物发展的历史轨迹，即所谓“彰往昭来”，“寓是非褒贬于记述之中”。主编张庚在1983年9月在长沙召开的中国戏曲志编纂工作会议上，阐述了志与史、志与论的差异，还通过志书与辞书、百科全书的比较，指出了志书的外部特点：一是权威性，由一级政府领导编纂的属历史范畴的书，而不是某一个人或某几个人，某群众组织编纂的知识性工具书。二是它的地方性，是记述某一地区历史和现状的书，而不是全国性的百科全书。

以现行的省、市、自治区分卷编纂的戏曲专业志书，在编纂的过程中，既强调体例的统一，又强调各卷要体现本地区、本民族戏曲历史和地方剧种的特点，因此从制定编纂提纲到撰写每一个条目，都应注重地方特色、民族特色。湖南卷根据本省戏曲声腔与剧种形成的特点，在音乐、表演、舞美等部类中就以声腔归类，综合记述，避免了文字重复。而福建卷则根据本省戏曲，由于方言语音的地域差别，剧种相对独立，互相之间联系较小的特点，在音乐、表演、舞美等部类按剧种开条、记述，就条理清晰，特点突出。天津卷根

据天津本地剧种少，外地来天津演出的名班、名演员多，业余票房多、著名票友多等特点，增加了机构和传记部类的比重，而为了避免与北京卷和河北卷的重复，没有开设表演部类的条目。藏族戏曲的角色不是按行当划分，而是按剧中人物的年龄、身份归类的，唱腔曲调称“朗达”。西藏卷在记述中，没有按内地戏曲的名词概念规范藏戏，而是按藏戏自身的特点来记述，保持和突出了藏戏的特点和风格。

志书是以“纪实”为宗旨，它所要反映的不是一件事或一个人物的某一方面，而是某事或某人的诸多方面。全面性也是志书的又一重要特点。无论地方性的省志、县志，还是专业性的戏曲志、曲艺志都应注重全面性。主编张庚在中国戏曲志编纂工作会议上谈到志书的全面性时强调“作为志书，要真正能够反映一个时代，一个地方的全貌，一方面应该把它的善的东西表现出来，另一方面也应该把它的恶的东西表现出来。在一个时代里，有好的东西，也有不好的东西”，收入志书的人物、事件不能简单地以好坏、优劣做标准，而应看其是否具有各方面的代表性来加以选择。编纂戏曲志，要从历史唯物主义和辩证唯物主义的认识论出发，以“一分为二”、“两点论”去观察世界，记述人物和事件，才是全面的、科学的态度。

在封建社会，正直的方志学家一再强调“秉笔直书”、“不隐恶、不溢美”，但在修志中真正完全做到的却很少。而现在，劳动人民的历史地位和他们创造物质和精神文明的巨大作用得到公认，但一刀切、绝对化，形而上学等等不正确的思想方法，仍在影响着 we 实事求是地认识历史和评价历史。如果不破除这些错误的思想方法，仍会影响中国戏曲志作为“信史”的功能。针对这一情况，主编张庚在强调实事求是记述戏曲发展中的成功经验和建国以后戏曲工作所取得的巨大成绩的同时，还指出：为了使今人和后人全面认识我们所走过的历史，作为戏曲志，“不好的东西也应该把它表现出来。……我们的史志里应该留下坏的一面，把它真实地记录下来，对于教育人民是有好处的”。张庚先生所提倡的实事求是的治学态度在中国戏曲志的编纂工作中得到了具体体现，无论是记录戏曲的历

史，还是记录戏曲的现状，都注意记录了正反两方面的经验教训。

志书的特点和功能决定了它不同于史论著作的写作方法和语言特征。主编张庚精辟地指出志书作为“信史”，它的生命在于真实，因此，“志书中所记述的人物事件都必须是历史上曾发生过的，而绝不能是可能发生而没有确切证据证明它们是发生过的”。“另外，所记述的人物事件的特点，发展规律都应该是通过记述反映出来，而不是以撰稿者的口吻特意指出来”。不能主观臆断，不能靠逻辑推理，“不能用议论代替材料”。张庚先生强调：“尽管我们得到了大量材料，并且对这些材料是有看法的。但因为这是志书，我们的看法可以在别处写文章，在志书中不负责反映个人或部分人的看法，以免将来用志书的人先入为主。”他要求用朴素无华的记述体语言，不加任何修饰，简明扼要地记述历史事件的来龙去脉，和历史人物的是非功过。《中国戏曲志》无论是记事还是写人，都遵循了“纪实”的原则，把实事求是作为自己的编纂方针。为了做到客观公正，戏曲志采用传统方志“生不立传”的原则（立传的人物都是1982年12月31日前去世的）。在写法上也采取了记述体，不妄加头衔，不妄加评论，传主的艺术成就、影响通过记事记艺中体现出来。另外，有关在世人物的事迹、成就，则以客观公允的态度，采用以事、以艺带人的做法，随有关条目内容记入戏曲志。

《中国戏曲志》的编纂者们，边学习，边实践，把戏曲学与方志学有机地结合起来，创造了戏曲方志学这一新的戏曲分支学科。《中国戏曲志》的编纂原则、编纂体例、编纂方法不仅被戏曲工作者认可，而且被曲艺志借鉴。各地编辑出版的地、州、县市戏曲志、剧种志基本上采用了《中国戏曲志》的体例与编写原则。中国戏曲志编辑部为了指导戏曲志编纂工作，探讨戏曲方志学理论，1985—1989年编辑出版的《中国戏曲志通讯》，在交流各地编写戏曲志经验、信息的同时，还开辟了戏曲方志学研究阵地，发表了不少介绍方志知识、探讨戏曲志理论的文章，如：余从的《修志三题》，薛若琳的《戏曲志的功用和要求》、《略谈志论关系》，汪效倚的《志书的编纂原则和体例》、《浅谈志书工作者的修养》、《关于史料个搜集和鉴别问题》、《关于志书人物传的写作问题》，志文的《剧目志撰

稿中应主意的几个问题》，刘文峰的《继承发展方志学开创戏曲研究新领域——介绍张庚戏曲志理论》，张新建、刘文峰、包澄絮、傅淑芸等的《关于书稿编辑加工及书写格式要求》等，既有方志学理论的探讨，又有编纂实践经验的总结，对各地的戏曲志编纂工作起到了积极的指导作用。《中国戏曲志》之所以能在十部文艺集成志书中率先完成编纂出版，是与中国戏曲志编委会、编辑部在编纂工作一开始就有明确的指导思想和在编纂过程中踏实的工作作风分不开的，也是与有一支较高理论素质的编纂队伍分不开的。

在创建戏曲方志学的过程中，注意贯彻普查与研讨、编纂志书与史论研究相结合的方针，提高队伍的素质，培养科研人才，针对戏曲研究中的重要议题，组织或者参与学术研讨活动。不妨列举戏曲类别、品种研究的三个方面为例：

其一，为了在《中国戏曲志》中弄清各个地方戏曲剧种的来龙去脉，中国戏曲志编辑部曾与有关省、区卷编辑部联合召开过多次区域性声腔剧种研讨会，并派人参加了“全国高腔剧种学术讨论会”、“全国梆子声腔剧种学术讨论会”、“全国皮黄声腔剧种学术讨论会”、“全国民间小戏剧种学术讨论会”、“全国青阳腔学术讨论会”等。同时，全国各地的戏曲专家、学者，分类探讨各个剧种的起源与形成，与各个剧种之间的相互关系，也推动了剧种历史的深入研究。如：1986年3月21日至26日，广西、广东卷联合召开“两广粤剧崑剧历史讨论会”，1986年10月29日至11月4日广西、云南、贵州三卷联合召开“桂滇黔三省区壮剧、布衣戏历史讨论会”等等。按1982年《中国大百科全书》戏曲卷的统计，全国的戏曲剧种有317种。而在编纂戏曲志的调研过程中，不仅新发现了不少在民间业余演出、鲜为人知的稀有剧种，而且也合并了一些流行于不同地区的同一剧种。经核实后，《中国戏曲志》共收录了394个戏曲剧种，得到一个比较科学准确的数字。

其二，我国是一个多民族的国家，除汉族戏曲外，许多少数民族也有自己的戏曲。同一个民族，因地域和语音的不同，所吸收的艺术成分不同等原因，又形成各种不同声腔、不同表演特色的剧种，这是中国戏曲的一大特点。那么，除汉族外，其他民族有没有一个

民族有两个或两个以上戏曲剧种的呢？过去由于对少数民族戏曲缺乏深入的调查研究，认为除汉族外，其他少数民族的戏曲是单一的，以民族的称呼划分剧种。在编纂戏曲志的过程中，我们不仅对汉族地区的戏曲剧种进行了核实，而且对少数民族地区的戏曲进行了深入的普查，并专门召开了少数民族戏曲编纂工作会议，组织有关专家学者探讨，发现在少数民族中同样存在着由于一个民族分布在不同地区、有不同语音方言的差异，而存在多个戏曲剧种。如在藏族聚居区，西藏有白面具戏、蓝面具戏、昌都戏、德格戏；四川有安多藏戏、康巴藏戏、嘉戎藏戏；甘肃有南木特戏；青海有黄南藏戏。这些剧种虽然有渊源关系，演出剧目的故事大同小异，但语音、声腔有所不同，表演特色也有很大的区别，过去一概统称为藏戏，显然不符合实际，也是不科学的。因之，藏族戏曲的剧种比较研究，就成为西藏、四川、甘肃、青海卷，编修戏曲志中关注的重要课题。四个有关藏族戏曲的卷本，都做出了如实的、客观的表述。又如蒙古族于1932年，在内蒙古哲里木盟奈曼旗达沁庙的庙会上，当地的蒙古族学生将科尔沁叙事民歌《金珠尔》以载歌载舞，唱、白相间的戏曲形式搬上舞台。此后，叙事民歌《黄花鹿》、《倮丽格玛》、《韩秀英》、《达那巴拉》等相继被蒙古族学生改编为戏曲形式搬上舞台，形成新兴的蒙古戏。后来为文工团、队等沿袭下来，编写、移植新的剧目，成为广为流行的剧种。又因我国蒙古族聚居的地域辽阔，东部地区和西部地区在方言、民俗、民间艺术等方面也有所差异。在1951年，辽宁省的阜新蒙古族自治县，开始编排演出第一个蒙古戏《花儿》，自此就坚持不懈，进行实验，先后演出了《嘎达梅林》、《翻身民兵却扎布》、《奔布来》、《乌银其其格》等剧目，艺术风格鲜明，表演日趋规范，深受蒙古族东部群众的欢迎。经中央和省内的戏曲专家鉴定、文化部认可，定名为阜新蒙古戏。《中国戏曲志·内蒙古卷》和《中国戏曲志·辽宁卷》就都实事求是地记述了各自的蒙古戏。事例说明，这不仅为修志解决了准确记述的问题，也为真正认识与研究少数民族戏剧类别、品种创造了经验。

其三，中国民族民间戏曲艺术，承载着中华民族的文明史。历

朝历代的政治、历史、经济、宗教、道德、文化等都在戏曲中有程度不同的反映。在编纂戏曲志所进行的戏曲普查中，先后在江西、安徽、贵州、广西、湖南、湖北、山西等地发现了与祭祀仪式密切相关、戴面具表演的傩戏、地戏、赛戏等。这些发现，引起国内外研究宗教文化、戏剧文化的专家学者的关注，海外学者也纷纷来中国考察。各级戏曲研究机构与相关戏曲志编辑部，就曾在安徽、湖南、山西、广西等地召开过数次学术讨论会，推动了宗教及祭祀仪式性戏剧文化的研究与资料、文献的记录整理。为志书编写，也为中国傩戏学科及傩文化的研究的开拓了局面。

通观我国编纂戏曲志的工作与戏曲志学科的建设，还只是走了“第一步”，仍有待日后志书的续修与理论的深化。主编张庚在编委会第一次会议上，殷切地期望“各地主管戏曲志的领导部门和领导同志……巩固这支编纂队伍，顺利完成这项国家重点艺术科研项目，亦使编纂中国戏曲志的工作能够一代一代不断的继续下去，像我国的地方志一样，形成一个优良的传统”。

3. 促进戏曲学学科的建设

《中国戏曲志》编纂工作，促进了各地戏曲科研机构的建立，推动了戏曲学各个分支学科的建设与发展。诸如：戏曲声腔剧种、戏曲剧目、戏曲音乐、戏曲表演、戏曲舞台美术、戏曲文物、戏曲文献、戏曲观众、戏曲民俗、戏曲演出、戏曲经济等分支学科，对于建立有中国民族特色的戏曲学奠定了深厚而坚实的基础。1999年9月23日，文化部在京召开了21世纪文化艺术科学建设展望座谈会，文化部教科司司长冯远在讲话中指出：戏曲研究在1984—1994年的十年间，取得了根本意义上的突破和总体规模上的学术成果，一批国家级重大基础科研课题的全面展开和完成，标志着中国戏曲艺术学科体系奠基工程的确立和完成，结束了远至宋代、近至王国维以来中国戏曲研究缺乏系统理论和学科体系建设的现状。

80年代至90年代，戏曲学科建设的系统工程，无论是规模之大，还是参加人员之多，戏曲志可谓是空前的。仅参加各个地方卷的编纂者就达5000多人，加上搜集资料的基层文化馆的干部，不会少于5万人。编纂的成果，仅收入地方卷的就达3000多万字，图片

1.5 万多幅，加上各省自筹经费公开或内部出版的地、州、县市卷戏曲志和各种剧种志，总字数就有上亿字，图片 3 万多幅。而各地所搜集的资料，则是写入卷本的 10 倍，也就是 3 亿多字。如此丰富的戏剧文化遗产，没有哪一个时代和哪一个国家能够与我们相比。因此，许多海内外学者称赞编纂《中国戏曲志》是世界戏剧史上最宏伟的工程。

我国从中央到省地市各级艺术研究机构，大部分是在原戏曲工作室（或研究室）的基层上为完成戏曲志的编纂任务而建立起来的。据文化部教科司对 26 个省级以上艺术研究院所的统计，1966 年以前建立的仅 6 个，而在 80 年代以后建立起来的有 20 个。戏曲志的编纂工作，不仅促进了艺术研究机构的建立和健全，而且通过编纂戏曲志的实践，为各省市自治区培养了一大批艺术研究人才。参加戏曲志编纂工作的不仅有新中国成立之初的老戏改干部，而且还有 60 年代至 80 年代走上戏曲研究工作的中青年。老的专家在编纂工作中发挥了余热，中年学者起到了骨干作用，青年学子增长了才干。现在，虽然五六十年代参加工作的戏曲研究专家陆续退出工作岗位，但 80 年代参加戏曲志编纂工作的年轻学者在近年来的戏曲研究中发挥了重要的骨干作用。许多专家、学者通过编纂戏曲志积累了资料，掌握了研究方法，撰写出有价值的学科专著。例如：

(1)《中国戏曲志·河南卷》编辑部刘景亮的《论戏曲观众》、杨建民的《河南戏曲文物考》、谭静波的《豫剧表演艺术》、《豫剧文化概述》，刘景亮、谭静波坚持理论与实际结合的治学精神，调查研究了 13 个省市的戏曲观众，完成“九五”艺术科研重点项目《中国戏曲观众学》，填补了学科的空白；《中国戏曲志·山西卷》编辑部张林雨的《山西戏剧图史》、《晋昆考》，行乐贤等人的《河东戏曲文物研究》，寒声、栗守田、原双喜的《上党梆文化和祭祀戏剧》，武艺民的《中国道情艺术概论》；《中国戏曲志·湖北卷》编辑部王俊、方光诚的《湖北戏曲声腔剧种研究》，余洁清的《在乐声中跨越——余洁清戏曲论文集》；《中国戏曲志·湖南卷》编辑部尹伯康的《湖南戏曲简史》；《中国戏曲志·广西卷》编辑部顾乐真的《广西戏剧史论稿》；《中国戏曲志·四川卷》编辑部于一的《巴蜀

雉戏》；《中国戏曲志·浙江卷》徐宏图的《浙江东阳孔村目连戏》、蒋中崎的《甬剧发展史述》等等。

(2) 总编辑部的刘文峰，由编纂《中国戏曲志》深入到戏曲史志研究领域，1997年出版的《山陕商人与梆子戏》、2000年出版的《百年梨园春秋》（与周传家合作），2001年出版的《中国戏曲文化图典》、《中国戏曲文化史》等专著以及发表的数十篇研究戏曲史的论文，大都是在编纂戏曲志的实践中，向前辈、老师请教，向各地戏曲专家学习，搜集资料，调查研究，撰写出来的。这正是他18年编纂中国戏曲志工作的磨炼和知识积累，所取得的收获。总部的编纂人员中有不少人参与了多部辞书、百科的编撰，如：冯其庸主编的《中国艺术百科辞典》的戏曲学科部分，马少波等主编的《中国京剧大百科全书》等。

在现代科技条件下，刘文峰、包澄絮等参加并完成了国家项目《西北人文资源数据库·民间戏曲》部类的纲目及编制工作；余从、刘文峰、包澄絮和《中国戏曲音乐集成》的张刚、李心，民族民间文艺发展中心的李明共同完成了国家项目《中国记忆——民族民间文艺基础资源管理系统》“戏曲学学科”数据库总目及编制工作，为戏曲志与戏曲音乐集成丰富资源的广泛应用，开辟了新境界。

(3) 近年来，许多重要的史、论科研专著的撰稿者，都得益于戏曲志提供的资源。例如：周传家、秦华生等编写的《北京戏曲通史》；秦华生、刘文峰等编写的《清代戏曲发展史》；贾志刚等编撰的《中国近代戏曲史》；张发颖撰著的《中国戏班史》；车文明撰著的《中国神庙剧场》；李悦撰著的《中国当代少数民族戏曲》、《中国近代戏曲组织》；贵州省文化出版厅俞百巍主编的《贵州地方戏曲种史丛书》；施德玉教授（台湾艺术学院）撰著的《中国地方小戏之研究》；有泽晶子教授（日本东洋大学）撰著的《中国传统演剧样式之研究》等等。

另据山西省戏剧艺术所统计，山西省在1983年以前，戏曲研究多局限于剧本的合编，史论的研究仅有少数几种。通过编纂《中国戏曲志·山西卷》，拉动了全省戏曲研究的进程。1983年以来，除完成《中国戏曲志·山西卷》重大集体项目外，出版的个人专著多达

20多种,并多次在全国获奖。以此为例,可以说全国各省市自治区在完成地方戏曲志的过程,也就是资料积累和人才培养的过程,1999年9月,文化部文化艺术科学优秀成果奖戏曲学科获奖者大都参加过戏曲志的编纂工作。正如山西戏剧研究所所长李运启在《〈中国戏曲志·山西卷〉与二十年山西戏曲之研究》一文中指出的:“可以毫不夸张地说,《中国戏曲志》在其自上而下的推进中,在戏曲研究方面,在人才培养方面,在学术规范方面,不仅给各省市布了局,而且给全国亦布了局。从这个意义上讲,《中国戏曲志》可视作一次‘戏曲学术研究的长征’,是‘宣传队’,是‘播种机’。在它经过的地方,使戏曲学术研究的观念深入人心,生根、开花、结果。”

4. 问题与建议

现在我们可以自豪地说,通过全国戏曲界老中青三代学人50年的不懈努力,戏曲研究机构自上而下初步形成了网络,资料搜集、史志编纂、理论研究具有了相当规模,中国戏曲学学科的建设有了长足的发展,同时,戏曲科研人员也建立了一种重视实地考察、实事求是、理论联系实际的良好学风。这一切,都是在学习、继承先辈学术成就的基础上,取得的新发展、新创造。几代人共同建立起来的中国戏曲学的科学体系,不仅实现了史、论及各个专业分支的学科构架,而且又实现了“资料建设——志书、集成——历史研究——理论研究——现状研究”艺术学科应有的各个层次的建设与发展。这是令人非常振奋的。但是,我们并不满足于现在的成就,还面临着不少需要进一步解决的问题,举要如下:

其一,中国的方志学传统,历代都有各级政府不断“续修”的举措;中国音乐曲谱集成的传统,也有历代官府、曲家“再集”的做法。因此,在已完成这次《中国戏曲志》(记述至下限1982年底)和《中国戏曲音乐集成》(收编至下限1985年底)编纂的情况下,又经历了20余年的时光。戏曲及其音乐历史传统资源又有了新发现,对过去记述中存在的失误、偏颇,需要加以校正、补充,20余年间“事、艺、人、物”的变迁与新的创造与发展的事实,需要写入志书、编入集成,无疑应该把戏曲志书“续修”和戏曲音乐集成“再集”的现实任务,放在当今各级政府(文化部、财政部以及省、

市、自治区和地（市）、州、县政府及其文化部门）、各级戏曲科研机构和在职的专家、学者肩上，这是无法回避，也不应回避的职责。第一个建议，就是有关单位即时申报立项，以“国家重大项目”继续开展志书、集成的编纂工作。

相应的要重建各级编纂机构（编委会、编辑部），集中人才、培养人才（原来的老人很多过世了，中年退（离）休了，年轻的已然成长为中坚力量，需要他们带动和培育新人）。这都是当务之急。

其二，香港、澳门回归后，其戏曲志及戏曲音乐集成应该迅速补编。据说文化部民族民间文艺发展中心已经申报、待批。我们也希望早日看到文化部、财政部的回复，以利编纂工作的开展。

其三，与中国传统戏曲密切相关的民族民间傀儡艺术（皮影戏、木偶戏），有其制作与表演操作上的特殊性，作为非物质文化遗产已受到重视，但至今也有待于采用志书、音乐集成的方式、体裁加以开掘、记录、整理、保护，建议各级政府及文化艺术部门，及早申报、立项，开展工作。

回顾 17 年的经历，从事编纂戏曲志的每一位成员，都无愧于中华民族悠久的民族民间戏曲文化传统，无愧于我们的祖先，无愧于我们的子孙后代。21 世纪伊始的当今，新人辈出，会更加奋进，即将带来更加辉煌的前景。

《中国民间故事集成》项目 执行情况报告

刘魁立

一、项目概况

1. 发起时间

《中国民间故事集成》发起于1984年。这套丛书是文化部、国家民委、中国民间文艺研究会（现中国民协）联合主办的。为了适应社会主义新时期抢救和保护民族民间文化遗产的需要，1984年5月28日三家主办单位联合签发了文民字〔84〕第808号文件，即《关于编辑出版〈中国民间故事集成〉、〈中国歌谣集成〉、〈中国谚语集成〉的通知》。文件明确指出了此项工作的目的、意义和编选范围、方法、步骤、组织机构、经费、出版等问题。

1985年5月中央宣传部以中宣〔1985〕1号文件转发了中国民研会为贯彻808号文件精神而召开的关于编辑出版中国民间文学集成第二次全国工作会议纪要。

1986年，经全国艺术科学领导小组批准，将民间文学三套集成列入全国艺术科学重点科研项目，《中国民间故事集成》也随之成为“十大文艺集成志书”的一部分。

2. 组织结构

《中国民间故事集成》与《中国歌谣集成》、《中国谚语集成》共同组织成中国民间文学集成总编委会，由文化部、国家民委、中国民研会与有关单位协商，聘请国内民间文学专家，学者、知名人

士组成总编委会，总编委会设总主编1人，由周扬担当，副总主编若干人，其中常务副总主编由周巍峙、钟敬文担当，各省、市、自治区，均有1人担任总编委会委员。在总编委会领导下，设立《中国民间故事集成》编委会，由总编委会聘任主编和副主编。根据编审工作的需要，经主编、副主编研究，聘请有关专家、学者担任特约编审，参加阅稿和编审会议。总编委会下设的总编辑部（办公室）指派具有一定业务水平的人员担任《中国民间故事集成》责任编辑。各省、市、自治区卷也按此原则设立省卷总编委会、民间故事集成编委会及其主编、副主编、编审人员。

3. 人员结构

《中国民间故事集成》主编钟敬文是我国具有高度威望的民间文艺界泰斗，中国民间文艺研究会主席，北京师范大学终身教授、博士生导师。副主编刘魁立为著名民间文艺学者、中国民研会副主席，中国社会科学院民族文学所所长、研究员、博士生导师。张紫晨是著名民间文学理论家、北师大教授，博士生导师。许钰是著名民间故事研究家，教授。张紫晨、许钰病逝后，钟敬文提名，由陈子艾教授、贺嘉编审为副主编。责任编辑冯志华是中国民协具有丰富编辑经验和一定水平的副编审。

4. 质量标准和重要会议

《中国民间故事集成》1985年6月制定了编辑方案，明确了编选的性质、范围、体例、原则和编选步骤，特别强调《中国民间故事集成》一定要按照科学性、全面性、代表性的“三性”原则进行编选。在本卷编纂过程中，为贯彻“三性”编选原则，先后召开了如下几次重要的会议：

1984年9月在昆明召开以培训集成工作干部为内容的全国民间文学集成工作座谈会，交流情况、统一思想。此后，各省卷也分别举办了不同规模的集成人员培训班。

1985年10月在贵州举行为期14天的集成编选人员讲习班，24个省市、60余人参加。《中国民间故事集成》副主编许钰教授先后两次专题讲解了对于“三性”编选原则的理解以及民间故事的分类问题等。还请各省有经验的民间故事搜集家介绍了科学采风的方法

和体会。

1986年10月在江西省举办以贯彻“三性”原则（科学性、全面性、代表性）为主题的研讨会，全国28个省、市、自治区有关人员参加。

1987年9月在杭州举行中国民间文学集成首届编选会议，这次会议是普查工作基本获得全面成果、开始省卷的编选时召开的，各省、市、自治区卷主编参加了会议。《中国民间故事集成》在会议期间又专门召开了故事集成的各省卷主编座谈会，主编钟敬文、副主编许钰、张紫晨分别就省卷编选问题作了指导性发言，各省卷主编也交流了情况和经验。

1988年6月在北京召开了中国民间文学集成作品翻译讨论会。《中国民间故事集成》副主编刘魁立就少数民族民间故事的翻译问题专题发言，主编钟敬文先生也作了重要讲话。

1990年11月在北京召开《中国民间故事集成》工作会议，这次会议是在《中国民间故事集成》先行卷“吉林卷”终审通过之后召开的，对全国民间故事集成省卷本的编纂具有重要指导意义。会议再次就省卷的编选原则、入选作品标准，编选范围以及编选中的具体问题统一认识。会后印发了会议纪要。

二、地方卷编审进程

1. 编审步骤

《中国民间故事集成》的编审进程为四个步骤，即普查采录；编选县、地、市基础资料本；省卷编选；总编委会对省卷评审。

2. 三审定稿

《中国民间故事集成》编委会对于省卷本的评审坚持初审、复审及终审的三审审稿制度，对于个别省卷，编委会人员还对其进行审前的预审，审后的业务指导，以确保卷本的质量。评审过程中要求做到坚持原则，相互协商、求同存异，质量第一。

3. 出版

《中国民间故事集成》省卷书稿经过总编委会终审通过后，省卷

再经完善后交总编辑部责任编辑发稿，同时省卷要填写关于国家重点课题项目完成情况报，这一报告由省卷主编负责填写，经省卷主管单位审定盖章后交总编辑部，《中国民间故事集成》主编审阅该报告后填写总编委会评审意见，报告由总编辑部呈交全国艺术科学规划领导小组办公室予以验收及安排书稿以出版。

1. 数量统计

《中国民间故事集成》共30卷，现已出版25卷。已经出版的卷本中，共收录故事15861篇，著名故事家开条283个，照片1229张。

2. 质量描述

一、科学性：①要求入选作品是真正的口头文学作品，是劳动人民的口头创作和传承，是忠实记录保持原貌的作品。采录中要尽量利用录音录像等现代化手段。②每篇作品要求各种附件齐备，如讲述和采录者的年龄、性别、文化程度、职业、采录的时间、地点等。③要通过注释和附记交待与作品有关的民俗，文化背景，讲述者在讲述中的表情、动作，听众的呼应及传承系统。④要绘制有关图表，如“主要民间故事种类分布图”、“主要民间故事类型分布图”及“常见民间故事类型索引”、“部分民间故事家简表”、“著名故事讲述家小传”、“地、方县资料本索引”等。⑤少数民族作品的翻译力求忠实、准确，反对胡编乱造。

二、全面性：入选作品要包括全国各地区、各民族的作品，为此首先要求普查全面，基础资料本全面，才能保证省卷本的全面性。以某些省卷为例，如云南省在普查的基础上，编印了地、州、县资料本300余册，约6000万字，该省世居民族26个，省卷故事集成入选25个民族的作品。贵州省克服人、才力的困难，编印资料本68册，2500万字，世居民族18个，省卷故事集成入选作品有18个民族。东南沿海的福建全省79个县、市（区），编印了资料本78册，9个市、地级编印资料本12册，此外还编印了乡、镇、村资料23册，全省民间故事的基础资料达16700篇，约2900万字。

三、代表性：①入选作品应注意在地区、民族、内容、风格、类型等方面具有代表性。②在相同的作品中应注意质量，精选其中最完整、最优秀、最具特色的作品。

三、价值判断和社会效益

1. 国际学术研讨会：

1986年河北省石家庄市在进行民间文学集成普查工作时，发现了藁城市（县）北楼乡耿村是个“民间故事村”，后经多次全面普查，发现该村讲故事的能手百余人，整理文学资料4362篇，480万字，并编印了《耿村民间故事集》。1991年河北省文联在藁城召开了中国耿村故事家群及作品和民俗活动国际学术研讨会。会议收到中国、日本、德国、韩国专家学者及青年新秀编文74篇30余万字，会后出版了《中国耿村国际学术讨论会论文集》。

2. 一位资深的俄罗斯民间文学界的著名学者，在刘魁立先生的陪同下，到中国民间文艺家协会进行学术交流，当他翻阅了一卷刚刚出版的厚重的《中国民间故事集成·吉林卷》后，颇有感慨地说：“一个民间文学工作者，一辈子能够参加编纂这样一部大书，已经足矣！”（《民间文化大风歌》宁夏人民出版社第213页）

3. 国务院公布的第一批国家级非物质文化遗产名录中民间文学共计31项，其中“耿村民间故事”（见《中国民间故事集成·河北卷》第886页，第884页）、“伍家沟民间故事”（见《中国民间故事集成·湖北卷》第697页）、“走马镇民间故事”（见《中国民间故事集成·四川卷》第1504页）、“谭振山民间故事”（见《中国民间故事集成·辽宁卷》第10页、第974页），以上故事家村和著名民间故事讲述家都是在编纂《中国民间故事集成》过程时发现的，一些重要讲述家的作品及故事村情况也都在相关省卷中有所收录和记载。另外几项如“白蛇传传说”、“梁祝传说”、“孟姜女传说”、“董永传说”、“西施传说”、“济公传说”等也都在普查中进行了全面、系统的采录，并在不同地区和民族中发现了具有重要学术价值的新的异文，其中代表性作品也入选各省卷。

4. 我国著名民间故事研究家、湖北省民间文艺家协会主席、华中师范大学教授、博士生导师刘守华先生1999年出版了他的专著《中国民间故事史》，全书67.3万字，该书在阐述20世纪的中国民

间故事抢救和保护工作时，列专节论述《中国民间故事集成》的编纂。他指出“本世纪的中国民间故事史，以具有宏大规模与高度价值的《中国民间故事集成》的编纂出版作为它最后的光辉篇章”，刘守华先生在书中以《中国民间故事集成·吉林卷》为例，评述了这套丛书的学术价值，他写道：“《中国民间故事集成》的编纂，和一般的故事书相比，最主要的区别就是它追求科学性和文学性的统一而将科学性置于首位，从而使作品不仅是地道的民间文学，还可以作为民俗学、民族学、文化人类学、历史学乃至文化科学技术史等学科的研究资料来使用。”刘守华先生在回顾了中国民间文学在20世纪后半半个世纪所走过的曲折道路后，指出了《中国民间故事集成》编纂重大历史意义在于“80年代中期启动的民间文学集成编纂工作，将科学置于首位又兼顾其文化价值的发挥，正是科学总结历史经验及合理吸收国际学术成果，在保存与发展民间文学上所实施的一项宏伟文化工程”（见《中国民间故事史》刘宁华著，湖北教育出版社1999年9月第一版第813页—829页）。

5. 《中国民间故事集成·辽宁卷》的副主编、责任编辑江帆（女）从集成工作发起到卷本的编纂和发稿，她参加了全过程工作。特别是对本省发现的谭振山等著名故事讲述家进行了追踪研究，发表论文多篇，曾去日本讲学。她原本是辽宁民协的普通青年干部，通过集成工作和个人的钻研，现为辽宁大学教授，国家学科基金项目主持人。她所研究的故事讲述家谭振山成为国务院公布的第一批国家级非物质文化遗产名录中唯一一个个人保护项目。

《中国歌谣集成》项目执行情况报告

张 文

一、项目概况

1. 发起时间

1981年12月29日至1982年元月2日中国民间文艺研究会常务理事扩大会议在京召开，会议决议中即提出了要分期分批地有重点地进行民间文学普查，在普查的基础上编辑一套《中国民间故事集成》，一套《中国民歌、民谣集成》、一套《中国谚语大观》。会后即及时地开展了调查联络筹备工作（见《民间文学》1982年2月号42页）。

1984年5月28日由中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会、中国民间文艺研究会下发的文民字[84]第808号文件，这一工作才算正式开展，随后中央宣传部办公厅又发了中宣办发文[1985]1号文件，全国性普查采录工作才轰轰烈烈地开展起来（见《中国民间文学集成工作手册》）。

2. 组织结构

由发起的三个单位联合成立中国民间文学三套集成总编委会，以下分别成立《中国民间故事集成》编委会、《中国歌谣集成》编委会、《中国谚语集成》编委会。总编委会下设一个办公室，处理三套集成的日常事务。各省、市、自治区分别成立各套集成的分编委会，负责本省、市、自治区卷本的编辑工作。各省卷的主编、副主编、编委由各省、市、自治区确定后，报总编委会备案。各省市、

自治区也成立三套集成办公室，负责日常工作。1987年1月23日，在京召开了编委会（中直部分），会议决定，周巍峙、钟敬文为常务副总主编，成立由副总主编、各套集成主编、副主编组成的常务总编委会，在日常工作中执行总编委会的职权，成立各套集成阅稿小组。因此，各套集成的编委会并没有成立。

3. 人员结构

各卷的主编都是资深的名教授、研究员，是民研会的主席、副主席。副主编也都有教授、研究员、编审、副编审的职称。人员来自中国民间文艺家协会（原民研会）、北师大、民族大学、社会科学院。阅稿小组成员也都有副编审以上职称。《中国歌谣集成》主编为贾芝，副主编为张文、陶建基，总编辑部设于中国民间文艺家协会。

4. 质量标准

在编辑方案中提出了“科学性、全面化、代表性”的三性要求，同时对条例、规范等也都有所规定（见《中国民间文学集成工作手册》），除《手册》中所记录的主要会议外，1987年的杭州会议，又对编辑方案做了进一步研讨，确定长篇新歌可以入卷。《中国歌谣集成》于1991年夏在京召集各省卷主编工作会议，主要研讨为何按照“三性”要求编好卷本，同时也研究解决了一些编卷过程中遇到的困难和问题。

《中国歌谣集成》执行了三审制（初审、复审、终审），定稿投送全国艺术科学规划领导小组办公室（现文化部民族民间文艺发展中心）出版。

二、项目完成情况

1. 数量统计

迄今为止，《中国歌谣集成》已经出版16卷，5卷已通过初审，9卷通过终审，出版的卷本中，收录歌谣24535首，有代表性的曲谱651首，歌手介绍423位，照片742张。总字数2008.9万。

2. 质量描述

《中国歌谣集成》现按照“三性”要求分述如下：

科学性：由于普查，采录过程中曾三番五次地强调“三性”要求，从各地出版的县卷来看，基本上做到了忠实记录，作品是忠实可靠的。由于是发动群众较广泛地进行普查、采录，人员的水平参差不齐，对“三性”要求理解或重视不够，有的没记演唱者或口述人，有的没标明曲调，有的错别字太多，少数民族的歌还有个翻译好不好的问题。这些问题在卷本中都尽可能地做了补正，实在无法补正的（为过去集录、发表的作品，采录者已去世）也在前言、后记中或附记中做了说明，又因为编这种的集成大家都是第一次，只能摸着石头过河，因而各卷本的质量也有不同，最先编辑出版的卷本就缺欠多些。

至于代表性，经过这次比较广泛、深入的普查再加上“五四”以来所发表出版的作品，各地区、各民族的广泛流行的优秀歌谣基本是都搜罗出来了，其代表性当是可信的。

谈到全面性，可能有所欠缺。根据是有些地方普查并不到位，据集成办所收到的县卷本共有3800多册，当然有的县由于经济等原因，没有出版，有的是只有油印本，有的县虽出了县卷本，只是薄薄的几十页。有些边疆省份、偏远山区，交通不便，普查就很难到位。当然也有县市级单位虽已普查，但没出县卷本只提供了原始资料。这样在县卷本及某些原始资料基础上编出的省卷本的全面性，就难免有所欠缺了。而内蒙卷本只是对所属地区的文化馆、站等有关机构、有关人员发出普查、搜集资料的要求，并没有进行广泛深入的普查，卷本是根据解放以来采录发表过的作品又做了某些补充、编纂而成的，因而在全面性方面有较大欠缺。

三、社会效益分析

《中国歌谣集成》尚未全部完工，社会效益无从谈起。但作为一项文化建设事业，经过广泛的普查、采录、编纂出版，其社会效益是显而易见的。

在改革开放初期，百废待兴，这一宏伟的文化建设工程，巨大的激发了从业人员的积极热情，在工作开展的过程中培训和壮大了

队伍，增进了各有关单位的密切协作，对学科的建设做出了有益的探索，积累了一些经验、教训，给研究工作提供了较为翔实的资料，为未来的民间文化保护工程打下了基础，推动了地方的文化建设。大量故事家、歌手及故事村（河北）谚语村（湖北）的涌现，就是明证。

三套集成已完成的省份，大都召开了总结表彰大会。四川是一个文化大省，也是人口大省，省委领导对集成工作也较重视，一开始就给省民协扩大编制10人，在财力、物力上也大力支持，因而三套集成工作做得比较踏实、有声色。现仅将四川省民间文学三套集成总结表彰大会上有关人士的讲话摘录几段作为例证。

冯元蔚（四川省文联名誉主席、中国民协名誉主席）：“集成成果给我们子孙后代留下了宝贵的精神财富，无论怎样评价都不为过。全国的集成工作还没有最后完成，新的民族民间文化抢救和保护工程又开始了。十部集成无疑为新的抢救和保护工程打下了坚实的基础。”

朱丹枫（四川省委宣传部秘书长）：“在经过了20年的普查、收集、编纂等一系列艰苦、细微的工作之后，我省民间故事、歌谣、谚语三套集成共五卷已全部出版。加上由省文化厅实施完成的七套共十部民族民间文艺集成志书，共同构成了一项浩大的文化工程。这项工程历时之久，涵盖面之广，参与人数之多，付出的艰辛和努力之巨，都是前所未有的。它凝聚了四川广大文艺工作者和无数民间艺人的心血和智慧，对传承优秀民族民间文化、培养和振奋民族精神、具有十分重要的作用，成为我省抢救和保护民族民间文化事业中具有里程碑意义的文化盛举。……正如中宣部部长刘云山同志在致全国文艺集成志书编纂出版成果表彰暨总结大会的贺信中所说：‘集成第一次将中华民族千年来散落民间的无形精神遗产变为有形文化财富，第一次系统、深刻地总结了民族民间文艺的发展规律和经验教训，这是一项基础性战略性的文化建设工程。’我省的民间文学三套集成作为全国民间文学三套集成编纂工作的重要组成部分，得到了全省各级党委、政府的高度重视和大力支持，设立了专门机构，在人力、财力、物力上给予充分保障，使这一规模空前的文化工程

得以顺利实施，并取得了圆满成功。”

张在德（四川省文化厅副厅长）：“三部文艺集成志书编纂出版，给子孙后代留下了弥足珍贵的巨大精神财富，对于继承和弘扬优秀民间文化，建设西部文化强省，对于我省民族民间保护工作和非物质文化遗产保护工作，以及对外文化交流都有十分重要的意义。”

何晓平（四川省民协副主任）：“四川省民间文学三套集成的完成，对我省民族民间文化保护事业起到了推进作用。现在，民族民间文化保护引起了广泛关注和重视。中国民族民间文化保护工程已经正式启动，许多有识之士的民族民间文化危急意识、保护意识也得到了加强。所有这一切，都与我们多年来所做的工作，特别是十部文艺集成志书的成果逐渐得到人们的认识分不开的。……同时，十部文艺集成志书的编纂，为民族地区培养锻炼了一大批具有一定理论修养、精通本地本民族文化资源状况的科研人才，编辑出版了许多科研成果……”

“四川民间文学三套集成的完成，充分证明了党和政府对民族文化的重视，也是党的民族政策的具体体现，对于推进‘共同团结进步，共同繁荣发展’的新时期民族工作具有重要作用。”

黎本初（四川省民协名誉主席）：“1984年5月，文化部、国家民委和中国民间文化研究会联合发出编辑出版中国民间文学三套集成的通知后，中共四川省委专门发了〔1984〕149号文件，省委宣传部发了省宣〔84〕85号文件，对集成工作的组织、领导、编制、经费、工作方法等都作了明确规定。省、地（市、州）、县（区）部分乡（镇）各级先后成立了由宣传部（有的是党委副书记或县、市长）、文化局、民委、文联和民协负责同志组成的编委会，设立办事机构，在全省进行抢救民间文学工作和宣传教育活动等，这些为集成工作顺利健康的开展创造了重要条件。”

“省、地、市、县编委会首先分别举办了二至三期学习班，全省1万余人参加了培训，反复学习编辑民间文学三套集成的文件、编辑总方案和细则、民间文学概论等，从提高普查和编辑人员的素质上保证集成的质量。有400余人参加了中国民间文学刊授大学和四川函授大学民间文学专业，较系统地学习了民间文艺学和相关学科的

专门知识，川大、川师、西师、西南民族学院分别开设了民间文学课程，为我省培养具备民间文学专业知识的人才近千名，通过采风活动、田野作业和研究工作，我们这支队伍业务水平不断提高，人数继续增加。”

“在各级党委和政府的领导下，宣传、文化、民委、文联和民协等部门密切协作，众多民间文艺工作者克服了重重困难，掀起了一个省领导、有组织、有计划地普查、创救民间文学的高潮。数以万计的专业、业余民间文学工作者，披星戴月、跋山涉水、深入山乡村寨，搜集记录民间文学作品，形成了规模空前的采风运动，不仅使搜集、抢救工作的广度和深度大超越前人，而且使我省民间文艺事业进入一个新阶层，促进了理论研究、队伍建设工作的发展。经过5年的艰苦奋斗，到1988的底，全省普查工作已基本结束，共搜集资料100多万件。其中，故事150万篇，歌谣23万余首，谚语40万条，其他资料20万件，照片数千张，故事家、歌手200多名。在搜集工作中，坚持民间文学集成要求的三性（科学性、全面性、代表性），特别是科学性，做到真实记录，上规整字句，各级层层验收，保证收入集成的作品基本上忠实可靠，具有文学价值和科学价值。”

“我们的经验是：领导重视、大力支持；有关单位，密切配合；工作班子和广大民间文艺工作者团结一心，分工合作。”

李明（《中国歌谣集成》四川卷副主编）：“我省民间文学集成搜集、编选工作，是有史以来所进行的最全面、最深入、投入人力、物力、财力最大的一项工程。1万多人参与采录、编选工作，历时20年，从乡、县、区（市）省，层层筛选出几百万字的作品，汇集成册。全面、系统、科学得抢救保护了我省上下数千年的民族文学遗产（未包括史诗和民间抒情、叙事长诗），规模之大、数量之多、编纂之精、影响之广，是史无前例的，这无疑是对中华民族文学事业的历史性贡献。而且在长期的实践过程中，培养了大批人才，造就了一支世无伦比的民间文学队伍，并为民间文学的理论建设、为有效地推进民间文学可持续发展，奠定了坚实的基础。功在千秋。”

刘大笔（四川省绵阳市民协名誉主席）：“中国民间文学三套集

成编纂启动之时，正值经济体制改革大潮涌动的前夜，政治、经济、文化发展处于全面探索之中，社会主义精神文明建设，特别是民间文化保护工作的重要性、紧迫性、现实性尚未形成全社会的共识。民间文学集成面临基层领导认识不到位、政府决策缺失、经费极度困难、印制手段落后等诸多困难。我们满怀弘扬民族传统优秀文化赤诚之心，凭着建设社会主义精神文明的敬业精神，白手起家，游说领导，动员社会，组建队伍，强力攻关，探索前进，战胜了一个又一个常人难以想象的困难，完成了这项功在当代、利及子孙的跨世纪文化工程。

民间文学集成工作的另一收获是培养壮大了民间文艺队伍。通过集成工作业务培训，田野作业现场练兵，整理、编选过程中的探索实践，研究推广的素养积累，一支甘于寂寞、乐于奉献，有着一定的专业素养的民间文艺骨干力量已经形成。”

（以上摘录均《巴蜀风》2005年第4期。该刊物自创刊以来，每期都大量发表与三套集成有关的论文和作品）

《中国谚语集成》项目执行情况报告

李耀宗

一、项目概况

1. 发起时间

1981年12月29日至1982年元月2日，中国民间文艺研究会（现为中国民间文艺家协会）常务理事扩大会议在京召开，会议决议中即提出了要分期分批地有重点地进行民间文学普查，在普查的基础上编辑一套《中国民间故事集成》，一套《中国民歌、民谣集成》、一套《中国谚语大观》。

1983年4月，中国民间文艺研究会在北京召开的第二次学术研讨会期间，商得文化部、国家民委的同意，由文化部、国家民委、中国民间文艺研究会联合发布关于编辑出版《中国民间故事集成》、《中国歌谣集成》、《中国谚语集成》的文件，同时商定周扬同志为中国民间文学集成总主编，钟敬文、贾芝、马学良同志为副总主编并分别兼任《中国民间故事集成》、《中国歌谣集成》、《中国谚语集成》的主编。

1984年5月，文化部、国家民委、中国民间文艺研究会联合签发了《关于编辑出版〈中国民间故事集成〉、〈中国歌谣集成〉、〈中国谚语集成〉的通知》及《关于编辑出版民间文学三套集成的意见》，编辑工作全面翌年启动。1986年5月，全国艺术科学规划领导小组组长周巍峙同志在全国集成工作会议上宣布接纳中国民间文学三套集成与其他七套艺术集成志书并列为“十套文艺集成”，并向国家申报“七五”重点项目。

2. 组织结构

启动初期,由中国民间文艺家协会牵头,并组织实施,中国民间文学三套集成编辑部均设于此。

中国民间文学集成全国编委会由周扬任总主编,马学良、任英、林默涵、周巍峙(常务)、钟敬文(常务)、高占祥、贾芝为副总主编。下设总编辑部、主任贺嘉。各省卷大体循此设置,设省级编委会和各卷编辑部。

《中国谚语集成》主编马学良,副主编陶阳、陶立璠、李耀宗。

3. 重要会议

为厘定体例、规范,中国民间文艺研究会组织专家制订了《中国民间文学三套集成编纂总方案》和《中国民间故事集成》编辑细则、《中国歌谣集成》编辑细则、《中国谚语集成》编辑细则。1984年7月,中国民研会在山东威海召开了民间文学集成第一次工作会议,讨论了编辑出版三套集成的指导思想、工作方针、步骤等问题。同年9月在云南召开了有25个省市参加的中国民间文学集成工作座谈会,主要讨论普查、采录、翻译以及如何贯彻“三性”等问题。1985年,在贵州贵阳市举办首届“全国民间文学集成讲习班”,着重讲解集成作品的分类问题。1987年,参与在杭州举行的“十套集成编纂工作会议”及在京举行的“三套民间文学集成翻译研讨会”(制订集成中少数民族语作品汉译条例);1989年,在京单独举行“全国谚语集成编选工作研讨会”,就本书各卷审稿,必须结合被审卷本的问题,有针对性地开展理论研讨,以提高编纂人员理论水平,确保书稿修改加工质量。

二、地方卷编审进程

1. 普查

1984—1989年,《中国谚语集成》基本完成全国性普查。普查的谚条累计1000万条左右。

2. 编纂和出版

1987年,三套民间文学集成《编辑工作手册》,印发全国各卷

编委会及各级“集成办”，统一“三性（科学性、全面性、代表性）原则”等对稿件的业务要求，及初、复、终等三级审稿程序。

按“三审制”要求，“成熟”一稿，评审一稿；对评审中发现之欠缺，实行“审后加工”，待下一审次着重查验；终审除“通过”外，缀加“原则通行，完善验收”之档。实践证明，“终审后验”措施（审后继续完善，完善后再严格验收——事实上增加了一个审次），既可以激励士气，又利于提高稿件质量，是旷日持久的重大工程面对疲惫之师的“不得已而为之”的行之有效的变通之举。

三、项目完成情况

1. 数量统计

1987—1992年，各省卷陆续进入编纂阶段；1991—2004年，全国各卷完成初审，现已出版20卷，共收录谚语381888条，照片986张，谚家介绍147位，总字数2300万。

2. 质量描述

《中国谚语集成》是中国民间文学三套集成之一，是一套反映我国各地区、各民族、各种形式的民间谚语全貌的总集，是一种有很科学价值和文学价值的版本。

①全面性

《中国民间文学三套集成编纂总方案》说，“全面性，是指《集成》所收作品，应基本包括全国各民族、各地区从古到今流传和书面保存的各类谚语”。此“性”重在覆盖面之广之“全”，尽量不遗死角。事实上，从已入书谚条看，“全国各民族”尽皆囊括，无一遗漏；作为谚语生成的“语境”性地域的全国“各地区”，都已广集谚语作品，即使个别县、乡未能普查，但类型性的谚作，却可以说业已基本入书。至于“书面保存”，本卷既尽量“兼收并蓄”古今各种谚书汇编的谚作，还将被零星引用入书的谚语，搜罗进来——只要是“保存”下来了。

②代表性

《中国民间文学三套集成编纂总方案》说，“代表性，是指所收

作品在时间上经历了考验，有较强的延续性（经久流传）；在空间上有一定的覆盖面（在比较广的地域流传），在本地区、本民族中有一定的影响”。此“性”重在谚语的典型性，即“以点窥面”性。具有此“性”的谚语，须在时空上通横达纵，历时久、流布广、用频高，因而不乏影响力。本卷在采集入书时，特别提醒杜绝两类谚作：一是虽生成久远，但瞬间即逝，不见流传者；二是当代即生即灭的所谓“新谚”，虽具某些谚语色彩，但缺乏“时空”检验，或者根本就非谚语，或者顶多只能算“准谚”（应景顺口溜）。由此，确保了入书谚语的“代表性”。

③科学性

《中国民间文学三套集成编纂总方案》说，“科学性，是指搜、整理、翻译上的忠实和准确，反对随意性”。民间文学姓“民”，属民众集体创作，不姓“专”，非作家个人所为。任何个人都无权主观创作或篡改民间作品。否则，就叫伪造，有悖科学性，这是本卷严格遵循的“科学性”原则。在一般情况下，记录时容易被人“好心”地加以润色；翻译中，则更易添枝加叶，不惜“翻”掉原汁原味儿，乃至面目全非。为免此弊，总编委专门召开“翻译工作研讨会”，制订集成《翻译条例》，严格把关，尤其“翻译关”。应该说，本卷的“科学性”是靠得住的。

④规范性

上述“三性”主要着眼于内容的“暗中”把握。而“规范性”，则主要贯穿于外在的成书“过程”，主要体现在四方面：一是谚学理论博采诸说，求同存异，以理顺概念界说为基点，确立本书的理论体系，换言之，在学科建设基础上，规范全书收谚语标准；二是规范全书分类框架，各类均以内容分类，大类大同，小类小异，以确立本书的检索体系；三是规范正文外的序跋、注释、附件等统一要求，力避五花八门，以确立“集成”性谚语汇编的崭新体系；四是规范行文款式，标点符号，语法逻辑，简化字、异体字、通假字及方言字等使用，以确保本书自成一体。这些“规范性”，为上述“三性”服务，与“三性”相辅而行，使本书从内容到形式，从分卷到全书，做到了规范贯通，浑然一体。

四、价值判断和社会效益分析

1. 收集、发掘、整理、价值判断

《中国谚语集成》集中6年、延续10余年，进行全国性谚语大普查、大采录、大编纂，其规模之宏、掘进之深、获量之巨、整理编纂之精，堪称世无与匹，古无先河，既是我国真正全面保护乃至抢救各民族民间语言文化遗产的辉煌开篇，也是对人类保护非物质文化遗产宏伟大业的历史性贡献。其价值，至少有五：

①探明遗产：首次弄清了我中华民族的谚语遗产家底。

②填补空白：填补了我国乃至世界“谚语全书”的一大空白。

③促进研究：通过实践，初步建立了“中国谚学”的学科体系。

④建设队伍：在全国范围，造就了一支空前规模的谚学专业队伍。

⑤继往开来：积累了经验，洞开了全面保护民间语言文化遗产的广阔前程（本书引导开启了《中国谚语熟语数据库》创新工程，由谚语全面扩展到俗语、歇后语、谜语、惯用语等熟语诸语支，一改我国民间语言文化研究长期滞后的被动局面，跃而跻身世界同类研究的前沿）。

2. 促进学科建设

我国谚语采集源远流长，继代有作，可惜长限于政府“陈风”或个人治学，疏于系统理论研究。编纂本书，全面拉动了谚论研究，所及主要是：

①谚语的界说及其文化属性。

②谚语的源流与艺术特征。

③谚语的分类原则及科学框架。

④谚语的编排方法与技巧。

⑤谚语采集、翻译、整理、注释等系统理论。

⑥后《集成》面临的若干理论问题。

这些理论问题，在本书编纂中，不仅全面涉及，还化解了许多长期搁置的学术争鸣，提出并初步确立了“中国谚学”的理论框架。

3. 对地方及基层文化建设的推动

在民间文艺中，谚语是公认的最贴近民众的艺术形式之一。《谚语集成》对基层文化建设，尤其新农村文化建设的推动作用，不可小觑。只有立足农村文化，才能建设文化农村。本书所收谚语，绝大部分流传于农村，是传统的“农村文化”极为重要的组成部分。农民兄弟看得懂，记得牢，用得上，传得开，甚至须臾不可或缺。在城市基层，也不例外。不久前，《中国谚语集成》北京卷编辑李颐扬，顺手挑选了800余条保健内容的谚语，编印成《健康谚语》，立即在其社区不胫而走；转瞬间，相邻社区的居民也纷纷索要或转抄。居民们自抄自印自用，小小范围已印上万份，还供不应求！其“魅力”之盛，令李先生始料不及。

4. 对国内外文化交流的促进

2005年12月5日，越南社科院文化研究所阮春径所长、越南国家社会与人文科学中心民俗文化研究所武光仲研究员（均谚语学者），来访中国民间文艺家协会，交流保护非物质文化遗产的情况和经验。他们出示自己编纂出版的内载17000条谚语的《越谚宝库》，我们也出示了《中国谚语集成》几册省卷。他们激动地说：“我们在国内见到的是谚海，到这里却见到了谚语的大洋。”他们编《宝库》碰到了难以逾越的分类麻烦，只好按音序分类。当了解到我们收40余万谚条的《集成》，仍按内容分类时，十分惊讶，立即要求介绍内容分类的“诀窍”。

5. 队伍、机构建设、人才培养

《中国谚语集成》上马前，较之故事、歌谣、史诗等其他民间文学形式，研究基础最薄弱，人力最零落，尚未形成能与相比的“队伍”。《集成》上马20余年，先后有上十万人次参与普查采集，较为稳定、连续工作半年以上者达数千人。总部及各地《集成》办，先后举办大小讲习班、研讨会、审稿会，总计300余次，参与集中培训（受教）者逾千。1989年，在京成立了我国第一个全国性的谚语学术社团——中国谚语学会，稳定地参与《集成》工作的学者，成为该会会员。在编纂本书的20余年中，这些人积极结合编纂，进修业务，著文写书。据粗略统计，除各地编印成百上千各类普查资料

(含公开出版与内部印行)外,还发表上百篇单篇论谚文章,出版十余种研究著述,其中体现谚学前沿成果的,有河北武占坤、王喜辰编著的《谚语知识》,湖南何学威编著的《中国古代谚语词典》,湖北徐荣强、陈瑾编的《谚语研究资料选集》,浙江陶汇章著的《谚语文化》,北京李耀宗著的《谚语和谜语》等等。

《中国曲艺志》项目执行情况报告

蔡源莉

一、项目概况

1. 发起时间

1986年3月，文化部、国家民委、中国曲协向全国29省、市、自治区文化厅、民委、曲协分会共同发出《关于编辑出版〈中国曲艺志〉的通知》。通知指出，“我国曲艺历史悠久，曲种繁多，遗产丰富。为了全面，系统地搜集、记录、整理各地区、各民族的有研究价值的曲艺资料，反映建国以来对曲艺历史、理论研究的重要成果和曲艺改革工作的成就，推动社会主义曲艺事业的繁荣发展，决定编辑出版《中国曲艺志》”。与其他九部集成志书相比，《中国曲艺志》的发起时间最晚。

2. 组织结构

《中国曲艺志》未设全国编辑委员会，只设主编（1人）、副主编（2人）领导下的《中国曲艺志》总编辑部（若干人）。主编：罗扬，副主编：王波云、周良。

各省、市、自治区均设有地方卷编委会，及编委会领导下的编辑部。《中国曲艺志》总编辑部设在中国艺术研究院曲艺研究所，该所部分科研人员参加此项工作。地方卷编辑部设在省艺术研究所、省群众艺术馆、省曲艺家协会，编辑人员均由这些部门的有关人员，以及从外单位聘请熟悉曲艺的人士参加。

3. 重要会议

1986年9月,全国艺术科学规划领导小组在甘肃省兰州市召开了“全国十大文艺集成、志书编纂工作会议”,文化部领导同志会上特别强调指出了编纂志书的必要性和重要性。会议期间,召开了《中国曲艺志》编纂工作座谈会,各省市文化厅的领导同志对《中国曲艺志》的编纂均很重视,大家互相交流了工作情况和经验,提出了今后工作的方法和注意的问题,并有河北、辽宁、黑龙江、湖南、湖北、陕西、贵州、甘肃、浙江9个省作为第一批,与全国艺术科学规划领导小组签订了议定书。

1987年10月,《中国曲艺志》总编辑部在湖南省长沙市召开了《中国曲艺志》全国编辑工作会议,各省、市、自治区文化厅主管厅长、省卷主编、副主编出席会议。会议旨在对编纂《中国曲艺志》作再次的全面发动,及对《中国曲艺志》地方卷编辑体例(草案)进行说明和贯彻。会上,向与会者分发了总编辑部编辑的《中国曲艺志编辑手册》(其中含:《中国曲艺志》地方卷体例,编辑方针,出版计划,编纂机构设置,地方卷审稿程序,谱例书写规范,配图要求等)。此次会议上,又有北京、内蒙古、河南、宁夏、广西等5个省、市、自治区签署了议定书。

1988年8月,《中国曲艺志》总编辑部在河南省信阳市鸡公山,举办了“《中国曲艺志》全国编撰人员讲习班”,来自全国21个省、市、自治区的85名学员参加此次为期8天的活动。讲习班上,总编辑部邀请7位专家讲授曲艺史论、编辑出版以及志书编纂的基本知识,重点则是由总编辑部讲解《中国曲艺志》地方卷编辑体例(草案)。举办讲习班,为日后《中国曲艺志》内容编纂的规范性、统一性、代表性和科学性,奠定了坚实的基础。8月9日,在讲习班结束后,总编辑部就地召开了“部分省卷编撰工作座谈会”,会议由《中国曲艺志》主编罗扬同志主持,邀请了当时工作进展较快的湖南、湖北、陕西、辽宁、河南5省卷主编、副主编出席,大家就各自编纂工作中的问题、资料问题、体例问题等,交换了意见。

二、地方卷编审进程

1. 普查资料和编撰初稿

调查研究是编撰高质量《中国曲艺志》地方卷的关键，普查工作又是调查研究工作的基础，是编撰工作的第一步。大部分省、市、自治区编辑部重视普查工作，且获得收益。

《湖南卷》采取了“自上而下、自下而上、上下结合”的工作方法，据不完全统计全省有上千名曲艺和文艺工作者参与了普查、收集活动。收集了音乐曲牌（曲调）1840首，图片（含照片）500余幅，录音103小时，录像2小时，文物25件，编印县资料卷95本，地州市卷14本。

《河南卷》采取省、地（市）、县三级修志方案，强调县卷为地（市）卷基础，地（市）卷为省卷基础，确保省卷本的高质量。其间，省卷编辑部收回了含29项调查内容的《曲艺艺人调查表》8100余份；100余县普查后编撰的113部地（市）、县卷本，其中有数百人参加；在普查、搜集、整理后撰写了3000余万字文字资料，摄录了一批录音、录像、图片、文物资料。省卷编辑部编印了《河南曲艺志史料汇编》5辑。

《河北卷》是自下而上，普遍发动。要求各地（市）首先编写地（市）卷本，大部分地（市）成立了相应的工作班子，全省参与这项工作的达数百人。陆续编出了《承德地区曲艺志》、《承德市曲艺志》、《唐山市曲艺志》（上中下三册）、《唐山市曲艺资料汇编·乐亭大鼓专辑》、《保定地区曲艺志》、《保定市曲艺志》、《张家口市曲艺志》、《邯郸市曲艺志》、《秦皇岛市曲艺志》等。在广泛普查收集资料的基础上《河北卷》编辑部又编印了《河北曲艺资料》三册。

《江苏卷》立足省卷编辑部，依靠各地（市）、县。在全省11个地（市）建立相应机构，先后动员文化艺术界600余人专门参与资料普查。收回调查表8000余份，征集到图片资料300余幅，出版物近百种。还从图书馆、档案馆、高等院校资料室及私家藏书中，查

阅方志、史书、笔记、报刊逾千万字，从中节录资料近千余条，澄清了历史上对江苏曲艺曲种的源流、数量、数目、由来及艺术传承等方面的许多舛误。

《内蒙古》编辑部为得到第一手资料，编辑人员调查访问的行程近20万公里，访问艺人、知情人、当事人800余人次，查阅各类文献、资料、档案430余万字，有近百人参与了这项工作。全自治区8个盟，4个市都设有编辑部、编辑组或编写人员。一些重点旗（县）也建立了相应机构。参加编撰的人员有经验丰富的老同志，也有年富力强的中年业务骨干和朝气蓬勃的年轻人。

《山东卷》的编纂动员了山东省大量的曲艺艺人、研究工作者、曲艺干部以及业余爱好者，汇集了20世纪50年代以来曲艺调查研究所积累的文字、音响、录像资料，查阅了28辑《山东省文化资料汇编》，并对尚缺的资料又进行了补充调查。调查中得到曲艺界朋友、学术界专家广泛支持与帮助。如济南市80高龄西河大鼓老艺人李积玉，主动邀请老搭档、老朋友到他家聚会，经多次回忆、讨论，提供了有关艺人的传记、演出场所、谚语、口诀、行话等资料。75岁河南坠子弦师申立双亲自找同行调查核对资料，帮助编辑部正确画出说书大棚，并亲手制成模型给撰稿人进行讲解。滕州市的鼓儿词老艺人赵景海、惠民县的评书艺人张红霞等，献出了珍藏的抄本、照片。山东大学中文系教授李万鹏将自己多年教学积累的有关山东曲艺的史料，整理打印提供给省卷编辑部。这一切都体现了普查的深入及广泛性。

《北京卷》的调查研究工作则体现了多样性。他们首先召开了北京市各区、县文化馆的普查会，广泛地掌握各基层的曲艺演出活动及其艺人的种种情况，做到了对北京市各区、县曲艺活动情况的较全面的了解。同时还召开了各种调查会，请老艺人、专家、学者和在曲艺艺术工作中做过工作的知情人做专题的调查，使撰稿人摸清资料脉络和进一步进行调查的方向。如“老艺人招待会”、“山东快书专题讨论会”、“评书专题研究会”等等。为了解在京部队曲艺活动情况，请了总政治部文化部有关同志和出版、刊物的编辑，在京部队文工团的著名曲艺演员、作者召开座谈会。为摸清建国以来北

京业余群众曲艺活动情况，千方百计找到了远在北京群众艺术馆工作的老同志，请他们对20世纪50、60年代业余曲艺活动进行回忆。尤其是对哪些人符合入志立传的条件仔细进行了讨论，以免留下遗憾。此外，编辑部还求助于社会力量，如借北京大学中文系学生暑假到郊区县搞社会调查、采风之机，编辑部与中文系教授段宝林达成横向联合协议，由编辑部接受30名学生，由他们带着设定的调查提纲进行调查，并协助力量不够的区县完成区县卷本的编写。他们完成了十几万字资料稿件，发现了滑稽大鼓“大茄子”（艺名）的后代。

调查研究是编撰出高质量的《中国曲艺志》地方卷本的基础，而普查则是研究的第一步，这是一项细致又艰巨的工作，往往得到一条资料要往返老艺人家多次，跋山涉水、穿越沙漠，常常是乘兴而去败兴而归。调查人员要付出艰辛而巨大的努力，尤其是各地修曲艺志的财力、物力有限，有许多编辑人员是从自己微薄工资中拿出钱来买上茶叶、烟酒、点心去老艺人家，向他们耐心地讲述编修志书的深远意义，激发老艺人对曲艺事业的使命感。精诚所至，金石为开，是普查工作的法宝。

2. 三审定稿和出版

《中国曲艺志》各省卷在基本完成普查工作的基础上，对资料进行核实、甄别，然后按照“体例”进行撰写。其间，各省卷编辑部经常与总编辑部进行沟通，商讨编撰中遇到的问题，尤其是对“体例”的准确把握问题。当书稿完成后，先在本省请有关领导（省文化厅、省民委、省曲协分会）及专家审阅（或分别审读，或召开审稿会），省卷编辑部就提出的问题进行修改，然后打印成册送交总编辑部。

《中国曲艺志》审稿程序规定，各地方卷采取三审制，即初审、复审、终审。初审由总编辑部邀请特约审稿员共同审稿，并严格按照“严其体例，详其史实，明其源流，精其论断”的要求，对书稿进行审议。初审在当地进行，审稿会由主编罗扬同志主持。审稿员对书稿提完意见之后，总编辑部与省卷编辑部进行座谈，对会上所提出的问题交换意见，确定修改方案。会后地方卷编辑部对书稿进

行进一步补充、修改，修改完成后，再送交复审。复审一般在地方仍以会议方式进行，但不再请特约审稿员，而是由总编辑部严格按照体例对书稿做复审。复审过后，省卷编辑部再据复审会议意见对书稿进行修改，使书稿达到出版的“齐、清、定”要求。此后由省卷编辑部主编填写终审报告，与书稿一并送省文化厅主管厅长审阅签字，后送交总编辑部终审。终审不再召开会议。主编签发终审意见后，由总编辑部发稿至文化部民族民间文艺发展中心出版处待出版。

三、项目完成情况

《中国曲艺志》是十大文艺集成志书中发起时间最晚的一部，因海南卷未单独立卷，台湾卷暂缺，因此全国共 29 卷，现已出版 14 卷。已经出版的卷本中，共收录曲种 608 个，曲种开条 431 个，曲目总数 16984 个，曲目开条 2770 个，报刊专著 256 条，总字数 1218 万。

四、价值判断

中国曲艺艺术是中华民族文化宝库的珍贵财富，是各族人民群众智慧的创造，它不仅历史悠久，而且丰富多彩，长期以来为各族广大群众所喜闻乐见，具有深厚的群众基础。但是，长期以来遭到封建统治阶级的鄙夷、玩弄和摧残，也不被文学、史学所重视。我国史书、志书浩如烟海，但却找不到一部记载曲艺艺术的，偶尔能在一些文人笔记、杂记中寻到一些蛛丝马迹，但也是寥若晨星。由于阶级的偏见、历史的局限，迄今我们还没有一部全面而又正确地反映我国曲艺艺术的权威著作。此前虽有《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》的编纂，尚缺全面性、广泛性。《中国曲艺志》的编纂，是以马克思主义、毛泽东思想为指导，坚持辩证唯物主义与历史唯物主义，坚持实事求是的原则，坚持能动地反映论和认识论，坚持人民群众是历史和文化创造者的基本观点，全面地、深入地、科学

地反映中国曲艺的历史与现状,以揭示曲艺艺术的本质特征和发展规律。它的编纂出版,对于保护和弘扬、继承和发展我国的曲艺艺术文化遗产,已经起着积极的作用,对于曲艺发展史来说也是空前的壮举。

1. 学术价值

《中国曲艺志》的编纂,是我国曲艺在全国范围内首次最广泛、最深入、最认真的大普查、大挖掘、大整理、大研究。1949年新中国成立后,党和国家十分重视曲艺艺术及其艺人,在各级政府文化领导部门的重视、领导下,各省都进行过挖掘和整理工作,对曲艺艺人也进行过登记,曾取得了显著成效,但同此次编纂《中国曲艺志》相比,那只是局部的、分散的。《中国曲艺志》的编纂,是纳入国家科研规划,作为国家重点的科研项目,在国家的大力支持下,由财政部拨专款,在文化部的领导下,有计划、有组织的全国性的统一行动。各省卷的编纂也是在统一体例的严格要求下进行,这保证了它的学术性和科学性,使其具有重要的文献研究价值。

《中国曲艺志》自编纂之始,总编辑部就提出“以科研促修志”的口号。如鉴于一些曲艺曲种的形成,其音乐唱腔多与明清俗曲有关,因此总编辑部于1988年11月,在广西南宁召开了《明清俗曲研讨会》;陕西曲子是陕西省最大的曲种,长期以来流布于西北地区,影响深广,为弄清其源流与变异,使其能科学、翔实地写入志书之中,体现其历史、文献价值,总编辑部和《陕西卷》编辑部于1989年4月在陕西曲子之乡——凤翔县,召开了“陕西曲子渊源与艺术特色”艺术研讨会。来自陕西、甘肃、青海、河南、江苏的专家学者60余人带着论文参加了研讨。

除总编辑部召开的学术研讨会外,各省在编纂过程中,召开了各种类型的学术研讨会,以解决编纂中遇到的问题,尤其是对少数民族曲艺曲种界定的学术会议。如《贵州卷》从编纂一开始就重视对该省少数民族曲种的认定。1988年7月,省卷编辑部与黔东南苗族、侗族自治州文化局,共同召开了“苗族曲艺研讨会”,认定“嘎百福”是曲艺曲种,可以入志;省卷编辑部与黔东南布依族、苗族自治州文化局,共同在三都水族自治县召开“水族曲艺研讨会”,通

过现场演唱，认定“旭早”是水族曲种。两次研讨会，提高了对少数民族曲艺曲种的进一步认识，积累了经验，还出版了《苗族曲艺嘎百福研究》、《水族曲艺旭早研究》两部专辑。

少数民族曲艺是中国曲艺大家族中重要的成员，过去多认为是史诗、长篇叙事歌，被纳入民间文学范畴的少数民族艺术，通过此次修志，对它们的形态进行的实地考察，举行学术研讨，并征得本民族的同意，还原了它们的本来面貌——它们是少数民族曲艺品种。过去，文学家在研究它们的时候从文学角度看，它们确实是宏伟的史诗，音乐家在研究它们的时候从音乐角度看，它们也确是长篇的叙事歌曲，但是他们只摸到了象腿。史诗也好长篇叙事歌也好，它们的存在并不简单是文学的或歌曲的，它们的实际形状是由艺人演唱的，有固定演唱形式的，有传承系统的，尤其是有观众观听的，属于表演艺术的曲艺艺术。被称作史诗的文学部分仅是曲艺艺人演唱的曲本，长篇叙事歌的歌的部分仅是艺人演唱的曲调，二者仅是少数民族曲艺的重要组成部分，这一点在曲艺志编纂过程中已成为人们的共识。如藏族的《格萨尔王传》长期以来被人们统称为藏族的英雄史诗，因为英雄史诗是由艺人演唱的，在《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》中已开始称其为“《格萨尔王传》说唱”；此次修志，藏族学者从完整艺术形态的研究中进一步认定，它就是藏族的曲艺品种，并据《格萨尔王传》讲的就是“岭国”故事，在藏语中故事一词被称为“仲”，为此给它定名为“岭仲”。与此类似的还由湖南土家族的梯玛神歌，苗族的古老话、排话，侗族的款股，瑶族的甘结、嘎空套等等。

《中国曲艺志》是中国曲艺的百科全书。它将中国曲艺的现状与历史一起来考察，将曲艺艺术的发展与社会的发展一起来考察，不仅是全面地，而且是系统地向人们提供曲艺艺术的基础知识。编纂体例中提到的“表演”、“舞台美术”、“机构”、“演出场所”、“演出习俗”、“文物古迹”、“逸闻传说”、“谚语口诀”等，都是过去曲艺研究中几乎无人问津的学科，但它们又是曲艺学不可或缺的分支学科，是《中国曲艺志》的编纂，第一次将它们提到研究日程上来。《中国曲艺志》的“传记”部类，是中国曲艺有史以来第一次为那

些活动于民间的不见经传的曲艺艺人立传。因此说,《中国曲艺志》的功能与价值是多方面的,它能满足和适应各个学科对曲艺的要求,它有深厚的历史感,丰厚的文化感,鲜明的时代感。

2. 人才培养

《中国曲艺志》的编纂,为全国各地锻炼和培养了一大批从事曲艺理论研究的队伍,尤其是年轻的理论工作者,他们已成长为各省、市、自治区曲艺理论研究及曲艺管理工作的骨干,有的担任了科研课题的带头人,有的担负起了领导工作的重任。如《内蒙古卷》副主编刘新和,现为研究员、《内蒙古艺术》主编;《山东卷》副主编郭学东,19岁参加集成、志书工作,现已是年轻的研究员,论著有《山东曲艺史》(与张军合著)、《山东快书综论》,现主持山东省非物质文化遗产保护曲艺类工作;《宁夏卷》副主编张爽,现为研究员,并任宁夏回族自治区曲艺家协会秘书长;《广东卷》副主编李时成,现任广东省曲艺家协会主席;《新疆卷》副主编兼编辑部主任迪立夏提,现任新疆维吾尔自治区艺术研究所副所长;《浙江卷》副主编蒋中琦,现为研究员,论著颇丰;总编辑部吴文科,现为研究员,著有《中国曲艺通论》等,任中国艺术研究院曲艺研究所所长。

《中国曲艺志》的编纂出版,是建设发展中国曲艺的基石,功在当代,利在千秋。历经20余年的伟大工程,前无古人,后无来者。

附 录

第四届全国文艺集成志书编纂 (书稿全部完成) 出版成果 表彰大会在北京召开

国家社科重大科研项目、艺术科学国家重点项目——十部“中国民族民间文艺集成志书”(简称“十部文艺集成志书”)编纂出版工程,是由文化部会同国家民委、中国文联有关文艺家协会共同发起并主办的一项宏伟的文化基础建设工程。自1979年陆续展开以来,工程一直得到党和政府的大力支持。经过10多万文艺工作者25年的努力,全面反映我国各地各民族戏曲、音乐、舞蹈、民间文学状况的洋洋5亿字、规划的298部省卷(450册)的鸿篇巨著已完成全部书稿编撰工作,计划2006年全部出版。

为表彰2000年“第三届表彰会”以来的编纂成果,特别是表彰25年来为此项工作作出突出贡献的先进事迹和先进人物,回顾总结25年“集成”工作,促进我国的民族民间文化保护工作进一步展开,由文化部、全国艺术科学规划领导小组主办、文化部民族民间文艺发展中心承办的“第四届全国文艺集成志书编纂出版成果表彰暨总结大会”于2004年12月10日至14日在北京举行。本次大会包括颁奖、交流总结、学术研讨、文艺集成志书成就展、原生态民歌演出等内容。

12月10日,“全国文艺集成志书编纂(书稿全部完成)出版成果表彰大会”在北京人民大会堂“河南厅”隆重召开。中共中央政治局委员、中央书记处书记、中宣部部长刘云山同志特为大会发来

贺信。刘云山同志在贺信中对“十部文艺集成志书编纂出版工程”给予了充分肯定和高度评价，指出，“《集成》第一次对我国民族民间文艺进行了全面的普查和深入的挖掘，第一次将中华民族数千年来散落民间的无形精神遗产变为有形文化财富，第一次系统、深刻地总结了民族民间文艺的发展规律和经验教训。是一项具有基础性、战略性的文化建设工程”。贺信还对今后工作提出了“高质量高标准地完成剩余《集成》稿的修改工作”的要求。

出席表彰颁奖大会的有，全国政协副主席李兆焯，中国文联主席、全国艺术科学规划领导小组组长、中国民族民间文艺集成志书总编委会主任周巍峙，中宣部副部长李从军，文化部副部长陈晓光，中国文联党组副书记覃志刚，国家民委副主任周明甫，中国文联副主席冯骥才，国家文物局副局长童明康等领导，及全国艺术科学规划领导小组成员白鹰，文艺集成志书主编孙慎、贾芝、罗扬同志。各地文化厅、文联的代表，文艺集成志书的编委、副主编、总编辑部、特约审稿员代表 200 多人参加了大会。

大会由周巍峙同志主持，文化部副部长陈晓光首先宣读刘云山同志给大会的贺信，中国文联党组副书记覃志刚、国家民委副主任周明甫、中宣部副部长李从军先后讲话、文化部部长孙家正同志发表了书面讲话。

中宣部、文化部、中国文联、国家民委的领导同志在讲话中都对“十部文艺集成志书”书稿全部完成编撰表示祝贺和感谢，给予了高度评价，充分肯定它在摸清我国民族民间文化资源的家底、推动文艺科学研究、培养科研人才、推进文艺创作与繁荣、促进西部民族地区发展等方面的重要作用和意义，对进一步开展民族民间文化保护工作提出了具体要求。中宣部李从军副部长在讲话中希望弘扬和学习“集成”工作者甘于寂寞、无私奉献的奋斗精神，为民族文化的积累呕心沥血、坚忍不拔的敬业精神，团结协作、精益求精的科学精神。中国文联党组副书记覃志刚同志表示，中国文联及各有关协会将继续加强对“集成”工作的领导和配合，确保各卷按照国家总的要求如期出版。国家民委副主任周明甫同志在讲话中着重强调了“集成”工程在推动民族地区民族民间文化的收集、整理、研究工作的作用，及其对于巩固民族团结、维护国家稳定的意义。

孙家正部长在讲话中，首先要求切实提高对民族民间文化重要性的认识，指出，民族民间文化是民族文化遗产和文化事业中不可缺少的组成部分，是文艺创作、文化创新的基础和源泉，具有极为强大的生命力。它对于延续中华文明、保持民族文化的独立性、维护国家文化安全具有不可替代的独特作用。重视对民族民间文化保护，是符合世界文化发展趋势的战略举措。而“十部文艺集成志书”编纂出版工程，是彪炳史册的民族民间文化保护事业。孙部长在讲话中详细阐述了“十部文艺集成志书”在摸清国情、促进科研、培养人才、推动文艺创作与繁荣、发展对外文化交流、推进西部民族地区文化和社会发展、推动立法和“保护工程”的立项等方面已经及必将产生的重要作用和深远影响，充分肯定了“十部文艺集成志书”的伟大意义。对于今后的工作，孙家正同志提出了明确要求：一、“十部文艺集成志书”全部省卷要在2006年完成出版，集成的基础资料要加快实现数字化永久保存；二、“保护工程”要汲取“十部文艺集成志书”的经验教训，在“集成”的基础上继续推进我国的民族民间保护事业；三、加强对“十部文艺集成志书”的学习、研究和宣传，最大限度地发挥其在培育民族精神、推动文化事业发展的社会作用。

文化部对“集成”编纂出版进度领先的江苏省文化厅、内蒙古自治区文化厅、浙江省文联等12个组织单位授予“优秀组织工作集体奖”，对多年来在组织和编纂工作中成绩突出的北京市周述曾等127位同志授予“特殊贡献个人奖”。同时，对2000年以来完成省卷编纂任务的67个省卷编辑部颁发了奖状。全国艺术科学规划领导小组对2000年以来完成省卷编纂任务、编审工作成绩突出的个人进行了表彰。

为充分总结25年工作，除会议正式代表外，还特别邀请了10多位在各省、自治区、直辖市的集成组织工作中贡献突出的老同志及近50位各地专家与会，举办“交流总结大会”和“文艺集成志书学术研讨会”。李坚、柯子铭、雷达、余从、董晓萍、樊祖荫、郭士星等代表在“交流总结大会”上先后发言，总结和介绍了多年来的“集成”工作情况及其产生的重要影响，新疆维吾尔自治区文化厅副厅长韩子勇、黑龙江民协秘书长王益章分别代表文化厅和文联系统

发言，介绍各自开展“集成”工作的情况及在此基础上进一步推进民族民间文化保护工作的做法。中国文联主席周巍峙、文化部教育科技司司长暨全国艺术科学规划领导小组办公室主任韩永进、社会文化图书馆司巡视员周小璞参加了“交流总结大会”并讲话，文化部民族民间文艺发展中心李松主任作了工作报告。周巍峙同志满怀深情地回顾了25年来集成工作的辛勤历程，对大家多年来齐心协力、坚持不懈的工作表示感谢。

代表们认真学习、领会刘云山同志的贺信和领导同志的讲话精神。一致认为，领导同志的讲话对“集成”工作给予的充分肯定和高度评价，说明党和政府高度重视民族民间文化保护工作。特别是刘云山同志关于“《集成》是一项具有基础性、战略性的文化建设工程”的评价，是对广大集成工作者的鼓舞和激励。孙家正部长的讲话在代表中引起了强烈共鸣，代表们认为，孙部长的讲话对民族民间文化和对“集成”工作的认识，高屋建瓴，应该是我们今后一个时期民族民间文化保护工作的指导性文件。大家一致认为，“集成”书稿完成编撰，并不意味着“集成”的结束，相反，还有大量的工作要做：要完成2006年全部出版的任务，还有很多审稿、修订工作；“集成”基础资料的保护刻不容缓；十部“集成”以外的内容扩充、部类扩展工作迫在眉睫；要进一步发挥“集成”在学科建设、人才培养、艺术创作、对外交流、宣传教育等方面的巨大作用。

对于今后的民族民间文化保护工作，代表们指出了目前存在的许多问题，希望各地文化部门切实贯彻、认真落实孙家正部长的讲话精神，理顺关系，在“保护工程”的实施过程中，充分利用“集成”已有的工作成果、调动“集成”工作者积极性，避免重复投资和资源浪费。要加强对民族民间文化的科学研究，研究先行，避免保护工作的盲目性。

会议期间，还举办了“中华民族文化长城——民族民间文艺集成志书编纂出版成果展”（12月10—14日，国家博物馆），展示25年来文化部及广大文艺工作者在民族民间文化收集、整理、保护方面所做出的努力和成就。举行了“原生态民歌展演”活动，得到代表的广泛赞扬。

中宣部部长刘云山的贺信

我国民族民间文艺历史悠久，积淀丰厚，博大精深，独具魅力，是我国民族文化发展繁荣取之不尽、用之不竭的丰富宝藏。《中国民族民间文艺集成志书》的整理和出版，凝聚了众多文艺工作者和民间艺人的心血与智慧，为世界文化宝库增添了一颗绚丽多彩的瑰宝。《集成》第一次对我国民族民间文艺进行了全面的普查和深入的挖掘，第一次将中华民族数千年来散落民间的无形精神遗产变为有形文化财富，第一次系统、深刻地总结了民族民间文艺的发展规律和经验教训。这是一项具有基础性、战略性的文化建设工程，党和政府历来高度重视，大力支持。这一工程的成功实施，必将对传承民族文化，振奋民族精神，促进社会主义先进文化精神产生重要影响。在此，我对参与《集成》整理出版工作的同志们表示崇高的敬意和衷心的感谢！对《集成》的出版表示热烈的祝贺！

希望广大民族民间文艺工作者坚持以邓小平理论和“三个代表”重要思想为指导，积极深入改革开放和现代化建设的火热生活，积极投身民族民间文化保护的生动实践，继续发扬艰苦奋斗的优良作风，始终保持与时俱进的精神状态，高质量高标准地完成剩余《集成》稿的修改工作，以更加优异的成绩，为建设中国特色社会主义文化增添新的光辉。

文化部部长孙家正的讲话

各位领导、各位专家，同志们：

我国民族民间文化建设的重大基础工程、跨越两个世纪、历时25年的十部“中国民族民间文艺集成志书”，完成了近5亿字全部省卷的编纂工作，标志着这一宏伟工程基本竣工。

这样的成绩，是一点一滴积累起来的，来之实在不易。它凝聚了多少文化工作者的心血、智慧乃至生命。我们的十大总主编，吴晓邦、马学良、吕驥、钟敬文、张庚、李凌先后谢世，现在健在的只有四位，他们是周巍峙、孙慎、贾芝和罗扬同志，也已经都是八九十岁的老人。有多少文化工作者，从青年学子、干部变成了白发苍苍的老专家、老干部。这里我代表文化部党组，向以周巍峙同志为首的全国文艺集成志书工作者，包括参加普查、收集、整理、编纂、审稿、出版业务工作和组织工作的专家、领导，表示敬意和慰问；向为民族民间文化资源的普查、收集工作默默奉献的广大基层文化干部和民间艺术家表示感谢。特别要向本次大会“特殊贡献个人奖”、“组织工作优秀集体奖”等奖项的获得者，表示最热烈的祝贺。同时，对中央领导同志和有关方面的负责同志在百忙之中出席大会表示衷心的感谢。

本次大会，既是表彰大会，又是总结大会，这是一个承前启后、继往开来的大会。借今天的机会，我想在这里谈几点想法。

一、切实提高对民族民间文化重要性的认识

民族民间文化保护，首先要解决的，还是认识问题。这虽然是老生常谈，但思想认识问题不解决，民族民间文化保护工作就始终不能放在它应有的位置上得到重视。经过社会各界的呼吁、宣传，

我们多年来的工作成果逐渐为人们认识和了解，对民族民间文化，应该说达成了以下一些共识：

1. 民族民间文化是民族文化遗产和文化事业中不可缺少的组成部分。

我们的祖先在悠久的历史长河中，创造了内容丰富、形式多样的文化，给我们留下了宝贵的文化遗产。从形式上说，可以分为物质形态的“有形”的文化遗产，如文物、典籍等；口头、非物质方式形态的文化遗产，即民族民间文化，也称“无形”文化或口头与非物质文化。文化遗产的“有形”和“无形”部分、物质部分和非物质部分，共同构成文化遗产的整体，缺一不可。

建设社会主义文化，必须始终把保护和弘扬民族民间文化放在重要位置。

2. 民族民间文化具有极为强大的生命力，对延续中华文明、保持民族文化的独立性、维护国家文化安全具有不可替代的独特作用。

民族民间文化体现了我们民族的特征，是我们文化的“根”和“母体文化”。民族民间文化中，有很多是劳动人民在生产生活实践中直接创造出来的，没有更多的艺术加工，与“有形”的典籍文化、高雅文化相比，显得更为直观、简明。唯其如此，也更加真实地反映了当时的生产生活实际，因而更加宝贵。作为文化遗产中“无形”的部分，正因其无形而内在生命力十分坚韧，像“水”一样，至柔而至刚。中华文明成为世界几大文明中唯一绵延至今从未间断的文明，民族民间文化的传承功不可没。同时，其表征形态上，有时候又十分脆弱，容易因外在条件的变化而受到破坏。在当前文化交流与冲突日益频繁的形势下，民族民间文化是我们对外文化交流的主要手段，也是改变文化交流不平衡状态的主要工具。因此，保持民族文化的独立性，显得尤为重要。

3. 民族民间文化是文艺创作、文化创新的基础和源泉，对于推进社会主义先进文化建设具有重要作用。

民族民间文化既是民族的文化遗产，也是生存着的活文化。一些民族民间文化，如西藏的藏戏、新疆的木卡姆等，在许多地区仍然广受老百姓的欢迎。丰富的民族民间文化，又是我们进行文艺创

作取之不尽、用之不绝的源泉。今天的文艺创作家，只有具备民族性的文艺素养，只有从大众、从民族民间文化中吸取养分，才能真正创作出为人民群众喜闻乐见具有民族精神和民族气派的作品。现在，我们拥有的大量的民族传统文艺，为广大艺术家的修养和创作提供了宝贵的滋养原料和创作素材。只有重视民族民间文化的发展并从民族民间文化中吸取营养，建设民族的、大众的社会主义先进文化才不是一句空话。

4. 重视民族民间文化保护是世界各国文化发展战略的一种趋势。

当今世界，全球化的趋势日益明显和加强。全球化促进了世界各国各民族文化间的交流、沟通、理解和相互尊重。但是，这种交流又是不平衡、不对称的。西方发达国家凭借其科技、经济的优势，在政治上、文化上推行“单边主义”，给广大发展中国家的民族民间文化以强烈冲击，造成“文化趋同”的现象，文化的多样性和丰富性受到严重威胁。越来越多的国家，包括同为发达国家的法国、加拿大等国家，逐渐意识到问题的严重性，呼吁团结起来共同抵制现代工业文化对传统民族民间文化的冲击。文化的多样性和民族文化的保护发展问题，成了最近几次联合国教科文组织会议的主题。2003年10月，《保护非物质文化遗产公约》在联合国教科文组织第32届会议上正式通过，包括我国在内的多个国家已经正式加入该公约。

党的“十六大”报告中明确提出“扶持对重要文化遗产和优秀民间艺术的保护工作”，把民族民间文化保护工作提高到了从来没有过的高度。这是中国共产党根据国际形势发展变化的新特点和我国民族民间文化的现状做出的科学判断，对当前社会主义先进文化建设工作提出的新要求，是对马克思主义文艺理论的丰富和发展。

“十部文艺集成志书”编纂出版工程，作为我国政府在上世纪开展的最有代表性的民族民间文化抢救保护项目，得到海内外的广泛赞誉。“集成”的实施与完成，是符合“三个代表”重要思想、符合科学发展观要求的一项伟大的当代文化建设事业。

二、“十部文艺集成志书”工程是我国民族民间文化保护的伟大事业，必将彪炳史册

“十部文艺集成志书”工程从发起到现在，已进行了25年。25年来，数以万计的文艺工作者为这一伟大的事业辛勤耕耘，甘于寂寞，无私奉献，有的甚至献出了生命，涌现出许多感人的先进事迹：有在洪灾、火灾等自然灾害面前为抢救“集成”资料和设备不幸牺牲的；有在采风途中遭遇车祸的；有身患严重疾病仍然坚持工作、最后牺牲在工作岗位上的；有专门开小吃店换取了1000多个民间故事的。许多同志，从青年干到中年、老年，甚至在离休、退休以后仍然坚持工作。参加编纂、审稿工作的，许多已经是名誉中外的大专家，为了民族的文化事业，他们不计较工作条件和报酬，经常在条件很差的小招待所、旅店里，兢兢业业地工作。

“十部文艺集成志书”工程的伟大意义，我认为应该有以下几个方面：

1. “十部文艺集成志书”基本摸清了我国各地各民族民间文化的家底，是了解和认识中国民族民间文化最权威、最全面的大型文献。

“十部文艺集成志书”是由文化部牵头、全国艺术科学规划领导小组组织领导的一项跨世纪的文化基础建设工程。也是改革开放以来，我国文化战线上在民族民间文化保护方面所做的动员人数最多、影响力最深远，并具有历史性和前瞻性的一项里程碑式的工作。

“十部文艺集成志书”按当时的行政区划分省立卷，每省10卷，凡298卷（海南未设“曲艺志”、“曲艺音乐”2卷，台、港、澳暂缺），约5亿字。这是一项前无古人的开创之作，它以超乎中国以往任何历史时期的，即使在世界文化史上也是绝无仅有的广度和深度，对中国民族民间文艺进行的一次全面、深入的普查和挖掘，全面、系统地收集和保存了我国各地各民族民间优秀文学艺术遗产，完整和准确地记述了它们的历史和现状，是一套气势恢弘、具有中华民族深厚文化传统和独特民族风格的民族民间文学艺术的鸿篇巨帙。

它第一次将中华民族几千年来散落在民间的无形的精神遗产变为有形的文化财富，为研究中国民族民间文艺、研究中国的社会、

历史,研究中国的民情、风俗提供了最为完整、系统、丰富、可靠的资料。

2. 积累了大量极具科学价值的文艺基础资料和最新发现,直接促进了民间音乐学、民间舞蹈学、戏曲曲艺学、民间文学等文艺学科的建立、建设和发展,为民族学、社会学、哲学、民俗学、人类学等学科提供了丰富的素材,极大地推进了我国的社会科学研究。

“十部文艺集成志书”的成果,除正式出版的298部省卷外,各地收集、整理、保存了近100亿字文字资料,包括各种珍贵的手抄本、油印本、县卷本等基础资料。仅3部民间文学集成,全国就编辑了县卷本4000余册。为编纂3部民间文学集成,新疆在普查的基础上编辑出版的文艺卷、民族卷就有400多卷;河南为编纂《中国曲艺志》“河南卷”,编印的基础资料卷有99册。此外,收集整理的录音、录像、实物等基础资料数量也非常之多。特别是通过“集成”工作,发掘、整理了许多原来不为人知的剧种、舞种、歌种、民间故事传说等足以改变文化艺术史的重大发现。由于近20多年是我国社会发生极为深刻变化,也是民族民间文化消失速度最快的时期,许多民间文化已成“绝响”,这些保存下来的资料就显得极为珍贵。它们是反映当地民间文化的第一手资料,为我们民族保留了这个时代的“基因”。现在回过头来看,这个工程如果晚开展几年,民族民间文化的资源会流失得多得多,花费的人、财、物也要得多得多。当时在国家财力并不充裕的情况下搞这么一个大工程,是需要有相当的胆识和远见的。

3. 完善了艺术科研体系的层次架构,锻炼、培养了一大批民族民间文化的专门人才。

“十部文艺集成志书”本身的厚重无须讳言,同时,它的成果也向艺术科研的两个重要方面延伸:一方面是基础资料建设。在5亿字的背后,是经过认真收集整理的近百亿字第一手珍贵资料,这成为集成志书能够精选成帙的坚实基础;另一方面是史论研究。在近年来的艺术学科获奖的史论研究专著、论文中,很多都是在集成志书成果基础上的继续和深化,其中的获奖者更不乏文艺集成志书编纂工作的参与者。正是由于“十部文艺集成志书”的编纂出版,确

立了集成志书在艺术科学研究领域中的学术地位，完善了我国民族民间文艺的科学研究体系的层次架构，形成了“资料建设——志书集成——历史研究——理论研究——文艺批评”的完整梯序，把我国的艺术科研推向了一个新的起点和高度。

为编纂“十部文艺集成志书”，各地恢复或重建了工作机构，并逐步建立了民族民间文化的工作和科研机构网络。数以万计的文化工作者投入到工作中，也逐渐成长成为文艺科研的骨干力量，弥补了由于十年“文革”带来的人才断层。目前我国民族民间文化的主要研究力量，都是通过“集成”工作锻炼和培养起来的。

4. 为繁荣社会主义文化建设、为对外文化交流提供了很好的材料。

“十部文艺集成志书”全面地反映了中华民族数千年民族民间优秀文学艺术成果，为繁荣当前的文艺创作，提供了取之不尽、用之不竭的素材；它系统、深刻地揭示了民族民间文艺的发展规律和经验教训，为各级政府和文化主管部门制定全国或本地区文化政策提供了历史的依据；它以其丰富的内涵、精美的印刷和装帧，为世界文化宝库增添了绚丽多彩的瑰宝，对于发展中外文化交流，增强中华民族的凝聚力和自豪感，将产生深远的影响。各地在“集成”的基础上创作出一大批屡获国际、国内大奖的作品，如山西的《黄河儿女情》、湖北的《土里巴人》等。

5. 有力地促进了西部地区各少数民族收集、整理、研究民族文艺的工作，推动了这些地区的文化和社会发展，具有很大的政治影响。

西部民族地区的“集成”编纂，几乎每卷都具有开拓性意义。国务院新闻办公室发布的有关西藏文化问题的5个白皮书，个个都提到了西藏“十部文艺集成志书”，高度评价它在巩固民族团结、维护国家稳定、反击“共产党毁灭藏族传统文化”谬论的作用。

6. 推动了我国民族民间文化保护的立法和“保护工程”的立项。

由于篇幅的限制以及当时特定历史条件的制约，“十部文艺集成志书”也存在这样那样的不足。如各省卷的编纂水平和质量参差不

齐，对民间文化的记录保存不够完整，工程进展不平衡等问题。但瑕不掩瑜，“十部文艺集成志书”工程以它厚重的成果，为我国民族民间文化保护的立法和“保护工程”提供了重要基础和经验，它被海内外学者誉为“修筑中华民族文化万里长城”的伟大工程，确实是“功在当代、利在千秋”的伟大事业，功德无量。

三、在“集成”的基础上，进一步发展我国的民族民间文化保护事业

在“集成”工程即将全面竣工的时候，文化部会同财政部、国家民委、中国文联于2003年启动了“中国民族民间文化保护工程”，力图使我国的民族民间文化保护工作能够承前启后，成为我国文化事业中的一项常规性工作。希望大家借本次大会的机会，就以下问题进行交流和探讨：

1. 再接再厉，圆满完成“十部文艺集成志书”的全部编纂、出版工作。

截止到今年底，“十部文艺集成志书”298部省卷已全部完稿，已出版224卷（近4亿字），还有74卷计划在2006年全部出版。成果辉煌，但是现在还不能说“集成”的编纂工作已经大功告成，离全部出版还有很多艰苦、细致的工作要做。已完稿但还没有出版的这74卷，要在2005年完成审稿、修改工作，2006年出版。由于还没有出版的大部分是西部民族地区的省卷，这些地区的编纂出版工作难度大、社会影响也大。希望承担这些卷编纂、编审、出版任务的各有关单位，继续加强领导，给予人力、物力、财力方面的保证，确保全部卷按期高质量完成出版。需要强调的一点是，根据国家对科研项目管理的规定，原有项目没有完成的单位或个人，不宜承接新的项目。

在某种意义上说，通过“集成”收集、整理的基础资料，比我们出版的这些省卷，更加宝贵。随着各地“集成”编纂出版工作陆续完成，集成基础资料的保护迫在眉睫。为了编纂的便利，许多资料保存在个人手中，保存条件较差，已经或正在流失、毁损。各地承担集成编纂工作的单位，要完善管理制度，集中保存这些基础资料，加快利用科技手段实现数字化永久保存。

2. 认真总结“集成”工作的经验教训，为“中国民族民间文化保护工程”提供有益的借鉴。

“保护工程”是在“集成”工程的基础上，在新世纪、新的历史时期我国民族民间文化保护工作的新发展。二者间既有联系，又有区别。它们都包括对民族民间文艺资源的收集、记录、整理的工作内容，这是民族民间文化保护的一种方式。当然，时代不同，收集记录保存的方式方法也不同。“集成”更多的用文字记录、出版的方式，现在则是多媒体的全面记录保存。

如果说“集成”的重点在于记录、保存我国的民族民间文艺资源，“保护工程”的重点则是保护与传承，是要选择那些具有重要历史和艺术价值、而又濒临灭绝的文化艺术品种，通过代表作命名、扶持传承人等方式实施“活态”保护。怎样去选择？了解家底是关键。应该说，“集成”对家底的了解是最全面、最权威的。所以，“保护工程”绝不是重起炉灶，也不是全新的项目。可以想象，如果没有20多年来的记录保存，我们的民族民间文化会缺少多少内容。“集成”是基础、先导，“集成”工作者是保护工作的先行者。

“集成”和“保护工程”一样，都是工作内容复杂、涉及的范围广、时间跨度长，政策性强。“保护工程”要学习“集成”的成功经验，也要吸取工作中的教训。想当年，“集成”工程的发动是多么的轰轰烈烈。据《中国民族民间文艺集成志书题名录》的不完全统计，大部分省、自治区、直辖市的“集成”工作由副书记、副省长挂帅，全国近200名文化厅长、4000多个文化局长组织实施，一些地、市甚至党政一把手做动员报告。相信在座的领导大部分都是当时“集成”工作的组织领导者。到了后来，也遭遇了冷清的时候。由于各种原因，特别是机构和人员的频繁调整，严重影响了各地的编纂工作进度。由于我们有国家财政的支持，有较为稳定的组织机构和工作队伍，特别是有大家永不放弃的精神、踏踏实实的工作作风，“集成”才没有夭折。这些，都是值得“保护工程”学习的。当然，“保护工程”还要进一步加强规划的科学性和管理工作的严密性，一步一个脚印，扎扎实实地把我国的民族民间文化保护工作向前推进。

各地要在这次大会的基础上，认真回顾和总结本省区的“十部文艺集成志书”编纂工作经验与教训，为“保护工程”的组织实施提供可借鉴的经验。

3. 学习、研究和宣传“集成”，最大限度地发挥“集成”的效益。

党的“十六大”以来，文化建设在国家政治生活中的地位不断提高，也对我国的文化工作提出了新的更高的要求。“三个代表”重要思想把先进文化建设当做执政党的宗旨和奋斗目标的组成部分；科学发展观坚持以人为本，促进经济与社会、人与自然的协调发展；十六届四中全会明确把提高建设社会主义先进文化的能力，作为加强党的执政能力建设的一项重要任务。当前，文化战线学习、深刻领会和贯彻落实十六届四中全会精神，要大力倡导学习研究的风气。特别是文化行政部门的领导干部，要力戒浮躁，要增强学习的主动性、自觉性。“集成”就是我们学习、了解中国民族民间文化的最好教材。

长期以来，由于埋头于编纂出版工作，“集成”缺少必要的宣传，养在深闺人不识，它的影响远没有达到应有的程度。这几年，已经完成编纂出版工作的部分省区，出版了一些“集成”的研究成果。今后，要加大宣传力度，利用多种方式积极宣传“集成”的工作成果和先进事迹。要利用“集成”的成果，进行编写乡土教材的尝试，充分发挥“集成”在培育民族精神方面的作用。进一步加强“集成”的科研工作，推出一大批有影响力的研究成果，为文化事业发展服务。文化部门从事民族民间文化领导组织工作的同志，要通过认真学习本省的“十部文艺集成志书”，了解掌握本地各民族民间文化的资源状况。

同志们，现在是我国民族民间文化保护事业最好的时期。让我们再接再厉，发挥我们的聪明才智，为弘扬民族优秀文化遗产继续作出更大的贡献。

谢谢大家。

中宣部副部长李从军的讲话

各位专家、同志们：

今天，我们在这里隆重召开“全国文艺集成志书编纂出版成果表彰大会”，总结表彰20多年来的集成编纂出版工作，对于贯彻落实党中央关于加强民族民间文化保护工作的指示精神，推动社会主义文艺繁荣，必将起到重要的促进作用。我代表中宣部，向主持“中国民族民间文艺集成志书”编纂工程的文化部、国家民委、中国文联，向全国艺术科学规划领导小组和承担各省卷编纂工作的各地文化厅（局）、文联、民协，表示热烈祝贺！特别是要向25年致力于收集、整理、编纂民族文化的广大文艺工作者表示衷心的感谢和亲切的慰问！

中华民族在五千多年的历史长河中，创造了极为辉煌灿烂的文化，给我们留下了弥足珍贵的巨大精神财富。除去那些广为人知的历史遗物、文字经典外，大量蕴藏在民间、主要通过“口传心授”的方式传承的民族民间文化（也称“非物质文化遗产”）内容丰富、形式多样、博大精深，是维系民族精神与情感的纽带和传承中华文明的重要桥梁。抢救、保护和弘扬民族民间文化，对于保持民族文化的多样性，建设有中国民族特色的社会主义先进文化，具有特殊的意义。

我们党历来重视民族民间文化保护，十分珍视这些由劳动人民在长期生产生活实践中创造出来的智慧结晶。早在延安时期，党就鼓励广大文艺工作者深入民间采风，汲取民族民间艺术精华，并在此基础上创作出了一大批脍炙人口、为人民群众喜闻乐见的优秀文艺作品。新中国成立特别是十一届三中全会以来，党和政府进一步加大民族民间文化保护工作力度，投入大量人力、财力、物力，并设立专门机构，实施了规模空前的“中国民族民间文艺集成志书”

工程。25 年来，在有关部门的组织协调下，先后有 10 多万文化工作者深入到田间地头、乡村城镇，足迹遍及我国 2000 多个县（旗），对流传于各地各民族的民间音乐、戏曲、舞蹈、曲艺、歌谣、谚语、故事传说等，进行了全面系统的普查、记录、收集、整理，积累了数以百亿计的文字和大量的录音、录像等珍贵资料，并在此基础上精心编选出版“中国民族民间文艺集成志书”。实践证明，只有在中国共产党的领导下，这样一项在中国乃至世界文化史上都绝无仅有的浩大工程才能顺利完成。

我们今天隆重表彰“中国民族民间文艺集成志书”编纂出版成果，就是要大力弘扬和学习参与这项工作的同志们甘于寂寞、无私奉献的奋斗精神，就是要弘扬和学习他们为民族文化的积累呕心沥血、坚韧不拔的敬业精神，就是要弘扬和学习他们团结协作、精益求精的科学精神，努力开创我国民族民间文化保护事业的新局面。我这里特别要对周巍峙同志表示敬意。他 20 多年如一日，为保护抢救民族民间文化做了大量工作，这种精神值得学习。

我国政府已经正式加入《保护非物质文化遗产公约》，正在抓紧进行有关立法工作，各级政府、社会各界对民族民间文化保护工作给予了更多的关心和支持，“昆曲艺术”和“古琴艺术”已先后被联合国教科文组织列入“口头与非物质文化遗产”名录，越来越多的文艺工作者更加注意从民族民间文化中汲取艺术创造的营养，一种抢救、保护和弘扬民族民间文化的风尚已经在全社会形成，我国民族民间文化保护工作面临良好机遇。

党的十六届四中全会明确把提高建设社会主义先进文化的能力，作为加强党的执政能力建设的一项重要任务。这就要求我们必须从新的高度，充分认识抢救、保护和弘扬民族民间文化的重要性与紧迫性。希望广大民间文艺工作者，坚持以邓小平理论和“三个代表”重要思想为指导，继续发扬解放思想、实事求是、开拓进取的精神，进一步推动我国民族民间文化保护事业深入发展，为建设社会主义先进文化作出新的更大贡献。

祝各位同志身体健康、工作顺利！祝表彰大会取得圆满成功！
谢谢大家。

中国文联党组书记覃志刚的讲话

各位专家，同志们：

凝聚了10多万文艺工作者多年心血的国家重大项目——“十部文艺集成志书”终于完成了全部国家卷本的编纂工作，这是一件令人振奋的大喜事。在此，我谨代表中国文联党组，为这一宏伟工程的基本结束，向20多年来为收集、整理、编纂民族文化遗产默默无闻、无私奉献，贡献出自己的心血乃至生命的广大文艺工作者表示衷心的感谢和热烈的祝贺！

我们的民族民间文化内容浩繁、形式多样，是中华民族民族文化宝库的重要组成部分，也是中华民族对世界文化的独特贡献。多年来，在中央和国家的号召和关心下，各级政府、文化部门大规模地组织10多万文艺工作者，通过深入、全面的普查、整理、编纂、出版，将这些蕴藏于民间、以“口传心授”的方式传承的“无形”文化遗产变成“有形”的文化财富，完成了一个在世界历史上前所未有的壮举，受到国内外的广泛赞誉。这充分反映出中国共产党对民族传统文化的高度重视，体现了在扶植发展民族民间文化事业上社会主义制度的优越性。

中国文联有关文艺家协会作为这一宏伟工程的发起和主办单位，并承担了其中多卷的总编辑部工作，地方各级文联和民协等组织也承担了许多卷、主要是民间文学三套集成的编纂工作。大家齐心协力，克服各种困难，在有关方面的支持下，都圆满完成了编纂任务。

今后，中国文联和有关各文艺家协会将继续加强对“集成”工作的关注与配合，按照国家总的要求，确保未出版卷在2006年全部

得以出版。我们将认真总结多年来的工作，发挥文联工作的特点和优势，为新世纪我国民族民间文化的抢救与保护工作，继续贡献我们的力量。

谢谢大家。

国家民委副主任周明甫的讲话

各位领导，各位专家，同志们：

由文化部、国家民委、中国文联及有关文艺家协会共同发起并主办的国家社科重大科研项目——“十部文艺集成志书”完成了全部书稿的编纂工作，是可喜可贺的大事。我代表国家民委党组，向为这一工程做出巨大努力的各位专家、领导，表示衷心的感谢和热烈的祝贺。

我国地域辽阔、民族众多，民族民间文化资源极为丰富。它们是各民族人民生活实践的结晶，是中华民族传统文化资源的重要组成部分。随着经济的全球化和我国社会的发展变化，民族民间文化面临严峻挑战，出现流失加剧、生存困难的局面。我国在25年前开始实施的“十部文艺集成志书”工程，对几千年来各民族劳动人民创造的、流传在民间的传统文化进行收集、整理、编纂、出版，是一项具有前瞻性、抢救性的工程。确实是功德无量，利国利民。

“十部文艺集成志书”工程的实施，意义是多方面的。最重要的一点，是全面推进了我国的民族民间文化保护事业。现在，我国的民族民间文化保护引起了全社会的关注和重视，《中国非物质文化遗产保护法》已经列入全国人大立法日程，“中国民族民间文化保护工程”正式启动，大家的民族民间文化的危机意识、保护意识也得到了加强。所有这一切，都是与我们多年来所做的工作、特别是“十部文艺集成志书”的成果逐渐得到人们的认识分不开的。

由于自然和历史的原因，少数民族和民族地区经济和社会发展较为落后。但是，他们的民族民间文化最活跃、文化资源极为丰富、民族民间文化资源保存状况最好的地区。一些民族民间文化，如西

藏的藏戏、新疆的木卡姆等，在许多地区仍然广受老百姓的欢迎。然而，目前普遍存在人才、资金、科研条件等的困难，民族民间文化的收集、整理、研究和宣传受到很大的制约。通过编纂“十部文艺集成志书”，对55个少数民族的音乐、舞蹈、戏曲曲艺、歌谣、谚语、故事传说等进行了一次全面系统的普查整理，这是有史以来的第一次。因此，这些地区的集成编纂，涌现了大量的具有重要历史和艺术价值的重大发现。“十部文艺集成志书”的编纂，为民族地区培养锻炼了一大批具有一定理论素养、精通本地本民族文化资源状况的科研人才，建立了一批科研机构，编辑出版了许多科研成果，有力地促进了各少数民族收集、整理、研究民族文艺的工作，推动了这些地区的文化和社会发展，具有很大的政治影响。

“十部文艺集成志书”编纂，得到了各民族人民的欢迎和支持，充分证明了中国共产党对民族文化的重视，也是党的民族政策的具体体现。对于巩固民族团结、维护国家稳定具有重要作用，在国际上引起广泛关注。内地的许多专家，不计报酬、无私奉献，协助做好民族地区文艺集成志书的编纂。在这里，我谨代表民族地区各族人民，向他们表示衷心的感谢。

“十部文艺集成志书”编纂过程中，始终十分注意民族政策问题。在涉及民族政策问题时，国家民委和各地区民委积极支持，确保编纂质量，为“十部文艺集成志书”的编纂做了力所能及的工作。今后，我们将继续与有关部门一起，共同做好我国少数民族地区文化遗产的抢救、保护工作，为我国民族民间文化事业继续作出更大的贡献。

谢谢大家。

文化部教育科技司司长、全国艺术 科学规划领导小组办公室 主任韩永进的讲话

各位专家学者、同志们：

经过 25 年，有 10 多万集成志书工作者参加的文艺集成志书今天全部书稿完成，是个非常值得庆贺的事情。在此我也代表文化部教育科技司、代表全国艺术科学规划领导小组办公室向与会代表和工作在集成志书编纂出版第一线的同志表示最热烈的祝贺和衷心的感谢。

昨天我们都看到了文艺集成志书的编纂出版成果展览，也都参加了下午在人民大会堂举行的表彰仪式。大会上，云山同志发来的贺信，孙家正部长、中宣部李从军副部长等领导同志的讲话，都对文艺集成志书的编纂出版工作给予了充分的肯定，这是对我们的鼓励和鞭策。

下面就落实领导的讲话精神和继续搞好集成志书的收尾、推进艺术科研工作等，讲几点意见。

一、继续抓好集成志书的最后 30 余卷的编辑出版工作，让文艺集成志书有一个响亮的结尾

文艺集成志书编纂从 1979 年起已经过了 25 个年头，所取得成就有目共睹。这 25 年是辉煌的 25 年，探索的 25 年，辛勤工作的 25 年。所以历经 25 年，原因是多方面的：

一是文艺集成志书是一个复杂庞大的系统工程，任何一个环节都不能出现问题，否则就会影响进度；

二是文艺集成志书是开创之举，要在工作过程中不断认识，不断解决的新课题很多，因此也会费时费力；

三是文艺集成志书不是若干个人专著的集合体，水平可以参差不齐，研究角度和方法可以扬其所擅。文艺集成志书是一部官书，要按照统一的体例规范来编写，要根据国家艺术学科重大项目的管理目标和质量要求来验收，而文艺集成志书又是此前艺术学科领域动员、参与人数最多的集体项目，必然不像献礼项目、面子工程那样一蹴而就；

四是有些省里的主管领导更迭频繁，也是造成工期这么长的原因之一。文艺集成志书很长时期没有进入到领导绩效考核的内容，而每一新任主管领导都有一个熟悉、认识和培养感情的阶段，可是往往是刚刚明白了，有了点感情又调任新职了。工作没有了连续性，也就没有了必要的支持和经费保证；

第五，也有编纂人员由于学术观点不同影响编写定稿，或其他事务太多不能全身心投入的状况。尽管这种情况极少，但常常造成编纂停滞，接续无期。

尽管有上述种种情况，经过各级文化主管部门、项目承担单位和具体编纂同志们的努力，今天我们终于看到了书稿全部完成，这次表彰会标志着文艺集成志书的编纂出版进入最后收尾阶段。希望还没有最终完成全部编纂出版任务的各项承担单位和编纂工作者一鼓作气，再接再厉，打好最后的攻坚战。各文化主管部门和领导，要严格监督、切实保障，完成本次表彰会提出的 2006 年内规划的 298 卷全部出齐的目标。同时，也要求有关省卷编纂人员、各总编辑部及出版部门，不放弃质量要求，让文艺集成志书的编纂出版工作有一个响亮的结尾。

并再一次重申，根据艺术学科项目管理的要求，集成志书还没完成的项目单位和个人，不能申报新项目。

二、加强文艺集成志书资料保护的重要性认识，完善文艺集成志书资料保护措施

文艺集成志书的成果，除正式出版的 298 部省卷外，各地收集、整理、保存了大量基础资料。我们辛辛苦苦地收集、整理了那么丰

富珍贵的基础资源，一定要好好地保护、管理和利用，否则将上对不起祖先，下对不起子孙，成为历史罪人。

目前，各地的文艺集成志书基础资料的保存意识和管理水平参差不齐，不少地方还仅仅停留在保管，还没有进入到管理层次；甚至有个别地方连保管都没保管好，流失、损毁、变卖的现象严重，很令人担忧。这是属于国家和民族的宝贵财富，不是个人财产，不容许须臾懈怠。

在文艺基础资料保存、管理和数字化、数据库建设方面，文化部民族民间文艺发展中心已经初现成果，也取得了很好的经验。在文艺集成志书编纂出版成果展上，我们都看到了他们所建立的文艺基础资源数据库和空间数字模型，还有大量的高质量、高技术的保存手段和技术的展示，令人耳目一新，同时也催人振奋。民族民间文艺基础资源理应受到这样的礼遇和充分的展示。这种对文艺基础资料的重视和负责的态度，也是应该提倡和学习的。

我们也看到，一些地方已经开始重视文艺基础资料建设，寻找各种办法保存这些资料，保留或新建专门的管理机构，配备专门人员管理文艺集成志书资料。有条件的省区已经把数字化保存列入议程并投入实施。一些暂时条件还不足的地方，也不等、靠、要，积极寻求合作，如内蒙古艺术研究所，积极与“发展中心”协作，利用发展中心的先进设备，把所里多年来辛苦录制保存的所有音像资料，用高质量、高技术含量的方式数字化保存下来。我们推荐这种协作方式，其他暂时还没有能力自行数字化或者数字化水平较低的地方，可以考虑与文化部民族民间文艺发展中心协商，利用“中心”的技术，探讨本地文艺基础资料的保存、数字化途径和手段。

在音像资料数字化方面，我们不建议各地方都要小而全、低水平的设备重复建设，因为这会从根本上损坏原始资料，二十几年前、十几年前的音像资料现在已经十分脆弱，每复制一次就是一次磨损，改换一种格式就是一次衰减，稍微处理不好就是好心办坏事。因此，做就要高起点，高标准，高科技含量，尽可能完整、无损地保护好历史信息 and 人类记忆，为子孙后代管好这一份珍贵的遗产。

同时，管好也是为了用好。我们还要探索利用文艺集成志书资

料的模式，改进管理手段，使文艺集成志书资料不是藏之深山，变成故纸，而是使其鲜活起来，切实地让文艺集成志书基础资料在艺术科研、文艺创新、对外交流等方面，发挥其更大的作用。

三、真正认识文艺集成志书的学术价值，完善艺术科研体系的层次架构

文艺集成志书并不是一本本个人理论专著，这是它的性质和文体所决定的。首先它是官书，不能带有个人色彩；第二集成志书的文体是记述体，而不是论说体。文艺集成志书在严格意义上可以说是巨型的文献丛书，因此它包含着厚重的学术分量。集成志书的每一篇叙述，每一段记谱，都是科学研究的结果，都是以朴实无华的文字，记述为主的文体，表述着编纂者对一个文艺事项的历史认识和现状记录，是一个时代对于浩繁的民族民间文艺的记述和总结。

十部文艺集成志书本身厚重而坚实，同时，它的成果也向艺术科研的两个重要方面延伸：一方面的延伸，是基础资料建设；另一方面的延伸，是史论研究。在近年来的很多史论研究专著、论文（包括大量的相关学科的硕士、博士论文）中，都是在集成志书成果基础上的继续和深化，有的专著就是在集成志书的综述、概述等基础上，重新编排架构而成的，这在我们看到成果展览中的图片和实物中都得到了充分的体现。张庚先生曾经给《中国戏曲志》在戏曲研究序列中一个非常明确的定位：资料——志书——历史——理论——批评，这是一个从学科建设方面高屋建瓴的认识。我们也应该这样重新审视和认识文艺集成志书，正是由于十部文艺集成志书的编纂出版，确立了集成志书在艺术科学研究领域中的学术地位，完善了我国民族民间文艺科学研究体系的层次架构，形成了“资料建设——志书集成——历史研究——理论研究——文艺批评”的完整梯序，把我国的艺术科研推向了一个新的起点和高度。

四、保护利用文艺集成志书的学术队伍，推进艺术研究领域的人才建设

为编纂“十部文艺集成志书”，各地恢复或重建了工作机构，并逐渐建立了民族民间文化的工作和科研机构网络。10余万计的文化工作者投入到文艺集成志书编纂工作中，也逐渐成长成为文艺科研

的骨干力量。目前我国民族民间文化的主要研究力量，基本上都是通过集成志书工作锻炼和培养起来的。很多从事或参与文艺集成志书工作同志都在集成志书的基础上推出了一大批填补学术空白的民族民间文化科研成果。

我们应该珍视这些人才，继续发挥他们的作用，并培养新生力量，这也是艺术科研领域的当务之急。因为我们需要学术创新，而学术创新必须是建立在坚实的基础之上。对深厚的民族民间艺术不熟悉，不掌握，势必言之无物，是空中楼阁。

人才队伍的建设，是理论建设的基础，培养人才也就是在培育理论。因此，各艺术研究机构，都要把人才培养放在首要。在后继人才方面，要培养他们对民族民间艺术的感情，培养他们继续发扬文艺集成志书的严谨学风，培养他们学术创新的精神，培养他们独当一面、驾驭全局的能力。我们期望“老集成”继续发挥余热，我们更期望新的艺术科研人才成长起来，队伍不断壮大，为弘扬优秀的民族民间文艺，为促进艺术科研领域的发展，为建设社会主义先进文化作出贡献。

五、充分利用和借鉴文艺集成志书编纂的组织管理经验，上下结合，优势互补，争取重大艺术科研项目，推动艺术研究机构的建设和可持续发展

个体研究和集体攻关是艺术科研体制建设的两个方面，缺一不可。个体研究可以极大的挖掘个人的学术创新能力和展现研究水平，对于丰富研究领域和拓展研究方向有着不可替代的作用。但是，个体研究也有先天的不足，那就是因为个人的学识和积累毕竟有限。对于涉及多学科、跨地域的重大基础理论研究和基础文化建设课题，就必须组织专家集体攻关。

文艺集成志书的组织、管理、编纂、出版是个庞大的系统工程，是从中央到地方严密组织、上下结合、协同攻关的重大艺术科研项目，体现了集体攻关的学术优势和组织优势。全国哲学社会科学规划项目中，从去年开始向全社会征集重大社科研究项目指南，我们要利用组织优势，设计和争取艺术科研重大项目，推动艺术研究机构的建设和可持续发展。

从另一个角度讲，承担文艺集成编纂的各省、市、自治区艺术研究机构，大多数已经完成了所承担的卷本任务。很多研究机构，除了个别人的单兵作战以外，从整体上苦于缺少项目，缺少科研经费，自然也就缺少事业感和成就感，所谓人才培养也无从谈起。长此以往，就会涣散队伍，降低研究水平，被边缘化。设计和争取重大项目，就会为大多数的艺术研究机构搭建一个平台，重新整合和锻炼队伍，提高研究水平和能力，实现艺术科研体制可持续发展的建设目标。

当然，我们在设计重大项目时，也要总结文艺集成志组织管理方面的经验和教训，改进管理模式，优化资源配置。在这个问题上，大家还可以集思广益，献谋献策，作为艺术科研领导和管理部门，我们愿意牵头，并提供切实帮助。必要时可以专门召开有关方面的座谈会，研究可行办法。

从明天开始我们就要进入到这次表彰大会的另一个阶段——文艺集成志书学术研讨会。就研讨会我也想先说几句。这个学术研讨会同以往的所有学术研讨会都有所不同，以往我们的研讨对象，或者一个学人，一段历史，一个艺术对象，而以“文艺集成志书”作为对象召开研讨会，从艺术科研角度来讲，还是历史上第一次。我这里使用了“历史上第一次”这个概念，有两层意思：一是标志着“文艺集成志书”随着书稿全部完成和即将全部出版面世，已经能够作为一门学术，或可以暂称之为“文艺集成志书编纂学”而作为志书学的分支，“登堂入室”地作为对象来审视、研究；第二层意思就是说明我们有第一次，还希望有第二次、第三次……因为一门学术的真正建立，从来就不是一蹴而就的事情，还需要不断地深化、完善。因此在这里我也代表全国艺术科学规划领导小组办公室、代表文化部教育科技司，向明天参加研讨会的专家学者表示问候，预祝研讨会取得圆满成功！

谢谢大家。

文化部社会文化图书馆司 巡视员周小璞的讲话

各位代表、同志们：

很高兴参加今天的“十部文艺集成志书”总结交流大会。首先，我代表文化部社图司，对“十部文艺集成志书”总结交流大会的召开和“十部文艺集成志书”全部书稿的顺利完成，表示衷心的祝贺！对参与“十部文艺集成志书”工作的全国各地的专家学者和工作人员表示崇高的敬意！

昨天在表彰会上听了中宣部、文化部等有关部门领导的讲话和刚才新疆、黑龙江代表的发言，很有感触。我们对“十部文艺集成志书”工作一直十分关注，对大家多年来对我国民族民间文化进行坚持不懈地抢救与保护的精神十分钦佩。今天，借此机会，和大家进行一下沟通与交流。

一、“十部文艺集成志书”的编纂出版，是我国民族民间文化保护工作的重大成果，为国家作出了重要贡献

中华民族历史悠久，文化遗产极为丰富，其中，民族民间文化遗产（非物质文化遗产）更是品种多样、内容生动、绚丽多彩。中华民族素有重视对民族民间文化进行整理保护和传承的优良传统，这也正是为什么中华文明绵延至今从未间断的重要原因。

早在 3000 多年前（西周）就有采风制度；先秦时代的著名文化典籍（如《诗经》等）均有民俗及口头文学的记载。中国共产党领导下的文艺工作者，无论在上世纪 40 年代的延安时期，还是在新中国成立以后，都曾深入民间采风，并在此基础上创造出一批为人民

群众喜闻乐见的优秀作品。

“十部文艺集成志书”项目，是改革开放以来实施的抢救和保护民族民间文化的一项文化基础建设，其规模之大、动员人数之多，普查的范围之广和文艺品种之全，在中国历史上是罕见的，在世界其他国家也还没有过。超过十万文化工作者在各级党和政府的号召下，深入到草原、渔村、高山、大川，足迹遍及我国的 2000 多个县，对我国 56 个民族的民间音乐、戏曲曲艺、舞蹈、谚语歌谣、民间故事传说等进行了一次全面、系统的普查，收集、整理了流传于我国各地各民族的文艺基础资料。把我国许许多多珍贵的“无形”文化资源变成了“有形”的文化财富，将几千年来劳动人民创造的、流传于老百姓中间的民间文化记录保存下来。通过“十部文艺集成志书”工作，不仅编纂了这洋洋 5 亿字、反映各地各民族民间文化代表性资源的 450 多册省卷，还积累了大量全面反映当地民间文化状况的宝贵的第一手材料，基本摸清了各地各民族民间文化的状况；建立了具有民族民间文化工作经验的机构，锻炼和培养了一支对当地民族民间文化具有深入了解和研究的科研队伍。

因此可以说，“十部文艺集成志书”工作在系统、完整地保护我国民族民间文化方面，不仅取得了丰硕成果，成绩非常显著，而且在人才培养与队伍建设、保护经验与工作探索等方面，为新时期的民族民间文化保护工作，奠定了坚实的基础。

二、中国民族民间文化保护工程是在“十大集成”及以往保护工作成果的基础上启动实施的，又有新的发展

为贯彻落实党的“十六大”关于“扶持对重要文化遗产和优秀民间艺术的保护工作”精神，文化部、财政部联合国家民委、中国文联于 2003 年开始实施“中国民族民间文化保护工程”。“保护工程”是在以往民族民间文化保护工作包括“十部文艺集成志书”工作成果的基础上，结合新时期的新情况和新特点，由政府组织实施推动的，对珍贵、濒危并具有历史、文化和科学价值的民族民间传统文化进行有效保护的一项系统工程，也是继“集成”工程之后又一项保护民族民间文化的重要文化建设基础项目。

“保护工程”是在“集成”基础上启动起来的。随着全球化趋势

的增强和中国社会现代化进程的加快，民族民间文化的生存环境十分严峻。资源流失、后继乏人以及传统技艺逐渐消亡的状况，令许多有识之士深感忧虑。人大代表、政协委员就这个问题提出了许多提案。文化部在答复这些提案的基础上，吸收专家学者的意见建议，借鉴了联合国教科文组织关于“人类口头与非物质文化遗产”保护的思路，形成了实施“保护工程”的方案。这也是广大民族民间文化工作者、特别是从事“集成”工作的文化工作者多年的夙愿。前面已经讲过，“十部文艺集成志书”工作作为“保护工程”打下了坚实的基础。孙家正部长在“保护工程”试点工作会议上的讲话中指出，“保护工程”的工作，是在“十部文艺集成志书”的基础上进行的，要求各地文化部门的同志们首先要把本省（区、市）“文艺集成志书”分卷都看一遍，充分利用原有的工作基础，摸清当地民族民间文艺资源的家底。同时强调要发扬“十部文艺集成志书”工作的精神，发挥“集成”工作者的积极性。

当然，作为新时期的一项基础文化建设项目，“保护工程”，有联系又有区别。“集成”是基础和先导，“保护工程”在“集成”的基础上实施，在新形势下又有新的发展。一是保护的范围扩大了，“十部文艺集成志书”主要是民间文艺，“保护工程”则扩展到整个非物质文化遗产（包括民俗活动、礼仪、节庆，有关自然界和宇宙的民间传统知识和实践，传统手工艺技能以及文化空间）。二是保护的方式更全面了。“十部文艺集成志书”工作，是通过普查、整理、编纂、出版的方式，收集、保存民族民间文化的资源，保留民族记忆的“基因”；“保护工程”不仅强调普查、整理等静态的保护，还要通过命名代表作名录、扶持传承人等方式，选择具有重要文化、历史与科学价值且处于濒临状态的民族民间传统文化，进行“活态”的整体性保护。三是“保护工程”的目标是要使保护工作逐渐走上法制化、制度化的轨道，逐步建立起有中国特色的保护制度，成为国家文化发展战略的重要组成部分。这也是我们大家的共同愿望。从这个意义上讲，“保护工程”是一项涉及范围更广、工作任务更重、难度更大的系统工程。

现在实施“保护工程”比当时开展“十部文艺集成志书”工

作，具有不可比拟的有利条件。一方面，有包括“十部文艺集成志书”工作在内的建国以来民族民间文化保护成果作为基础，可以充分运用这些成果；另一方面，有包括“十部文艺集成志书”工作者在内的民族民间文化保护队伍作后盾和依托，可以充分发挥一批富有理论和实践经验的专家学者的作用，施展他们的聪明才智和宝贵经验，继续为我国民族民间文化保护事业作贡献。同时，社会条件、技术条件也不同了，如今，各级政府和社会各界对保护民族民间文化的认识有了很大提高，现代科技的迅猛发展，也为保护工作提供了更先进的技术手段。这里要特别指出的是，要十分珍惜并妥善保管“十部文艺集成志书”多年来收集的大量的基础资料，要向办法运用现代科技手段对其进行数字化加工处理，使之能够更方便地研究和利用，更大范围地得以共享。这是我们国家十分珍贵的民族民间文化资源。

三、“保护工程”的进展和下一步工作的思路

目前，中国民族民间文化保护工程正在顺利进行：1. 试点工作。已经于2003年10月和今年4月分别公布了两批共39个国家级试点。这些试点项目的试点工作方案经专家审核修改后，正在落实实施。各省（区、市）也分别确定了一批省级试点。2. 在政策法规方面。继云南、贵州后，福建省在不久前出台《福建省民族民间文化保护条例》，将于2005年1月1日起施行，也为当地民族民间文化保护工作提供了法律保障。一些省（区、市）目前也在积极研究制定民族民间文化保护的各项政策法规。3. 各地工程启动。已有20多个省（区、市）启动了本地的保护工程，制定了保护工作方案，以文化和财政部门的名义联合发文，各地“保护工程”的组织领导机构也已陆续成立。浙江、陕西、甘肃、福建、广西、四川、江苏等省（区）召开了全省（区）保护工作会议，有的是以省政府的名义召开。4. 资金。一些地方已落实了保护工程专项资金，如陕西省每年100万，甘肃省从2005年起每年150万，浙江省每年500万，江苏省每年400万元等。

今年8月28日第十届全国人大常委会第十一次会议审议并通过了联合国教科文组织《保护非物质文化遗产公约》，这对推动我国非

物质文化遗产的保护工作具有十分重要的意义。

为加强我国的非物质文化遗产保护工作，从今年6月开始，我们组织起草了《关于加强我国非物质文化遗产保护工作的通知》，对新形势下全面加强我国非物质文化遗产保护工作提出了指导性意见。半年多来，该文件征求了全国31个省（区、市）文化厅（局）和中宣部、中编办、全国人大科教文卫委员会、国务院法制办、建设部、教育部等18个部门的意见和建议，在此基础上，进行了反复修改。该通知拟以国务院办公厅的名义下发。其目的是在“保护法”出台之前，为我国非物质文化遗产保护工作提供强有力的指导。同时，我们还组织有关专家，在参考联合国教科文组织《保护非物质文化遗产公约》以及“人类口头与非物质遗产代表作条例”等有关资料的基础上，根据我国的实际情况，起草了《中国非物质文化遗产代表作申报评定暂行办法》，也广泛征求了意见，多次修改完善。该办法是为建立我国的非物质文化遗产代表作国家名录做准备。

各位代表、同志们，随着我国经济实力的不断增强和社会的进步，目前我国非物质文化保护工作，正处于我国历史上最好的时期。但是，非物质文化保护内容复杂，政策性强，需要善于学习借鉴包括“集成”在内的国内外保护工作经验，特别要学习“十部文艺集成志书”工作者为民族文化遗产无私奉献的精神、精益求精的科学精神，踏踏实实、团结协作的工作作风和高度负责的责任感、荣誉感和事业心。希望“十部文艺集成志书”工作者认真总结和传授民族民间文化保护工作的经验，再接再厉，为我国民族民间文化保护工作作出新的贡献。

我相信，只要我们坚持以人为本和协调发展的科学发展观，本着传承和弘扬中华文明的宗旨，扎实工作，齐心协力，一定能把我国的非物质文化遗产保护工作一步步向前推进。

谢谢大家。

文化部民族民间文艺发展中心 主任李松的工作报告

各位专家、各位代表、同志们：

受魏峙同志和“中心”委托，就25年来中国民族民间文艺集成志书（以下简称“文艺集成志书”）的情况做一个发言。首先我代表文化部民族民间文艺发展中心（以下简称“中心”）向一直给予“文艺集成志书”编纂、出版工作具体指导和大力支持的国家及文化部有关部门的领导；向承担“文艺集成志书”各总编辑部工作的中国艺术研究院、中国民间文艺家协会、中国音乐家协会；向承担“文艺集成志书”各地方编纂工作的各省、自治区、直辖市文化厅（局）、艺术研究所、文联、民协及有关文艺家协会；向一直以来领导并亲自参与“文艺集成志书”编纂、出版工作的老专家、老领导、老同志；多年来对“文艺集成志书”及“中心”工作的关心、支持和积极的参与表示衷心的感谢！

说感谢不是讲套话。的确，这样一个规模宏大的系统工程，如此广泛的工作领域和深入的研究内容，历时25年，全国调动10万之众，绝不是一个人、一个单位、一个部门可以单独承担的，离开广泛的参与和支持，要想圆满完成任务，是根本不可能的。所以说感谢不是客套。

文化部和全国艺术科学规划领导小组召开这次会议的目的，我个人理解，一是表彰和鼓励，再就是总结和提高认识，最终目的是为了促进已经展开和今后将要展开的与之相关的文化建设工作，切实落实党的十六届四中全会明确提出的“提高建设社会主义先进文

化的能力的要求”。

根据这种理解，我的发言分三个部分：

1. 关于集成的情况介绍与需要说明的问题；
2. 目前的进展情况和工作计划；
3. 感想与认识。

昨天，在人民大会堂，文化部召开了隆重的表彰颁奖大会，刘云山同志发来贺信，孙家正部长、中宣部李从军副部长、中国文联、国家民委的领导都做了非常重要的讲话，几位领导从不同方面对国家在文化战线所进行的这项基础性、战略性的重大项目，给予了充分的肯定和全面的评价。我们将尽快把这些重要讲话印发给大家。关于“文艺集成志书”的全面情况，会议发了材料，昨天也请大家观看了成果展览，很多代表更是多年来亲自参与此项工作，所以关于过程，为了节省时间，我尽量只做简要的介绍，就不报流水账了，重点是讲些需要说明的问题。

第一部分：关于编纂、出版中国民族民间文艺集成志书的情况介绍与需要说明的问题

一、缘起、管理及工作体系的完善

1. 缘起和组织发动阶段

20世纪70年代，粉碎“四人帮”，“十年动乱”结束，党的十一届三中全会以后，大地回春、百废待兴。1979年，文化部和国家民委、中国音乐家协会首先发起编纂《中国民间歌曲集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国民族民间器乐曲集成》、《中国曲艺音乐集成》。其后，文化部、国家民委又先后与中国舞蹈家协会、中国戏剧家协会、中国民间文艺家协会、中国曲艺家协会相继联合发出关于编纂《中国民族民间舞蹈集成》（1981）、《中国戏曲志》（1983）、《中国民间故事集成》（1984）、《中国歌谣集成》（1984）、《中国谚语集成》（1984）和《中国曲艺志》（1986）的通知。1983年—1985年，三年内四次召开了艺术学科国家重点项目签订《议定书》工作会议，全国艺术科学规划领导小组同各省文化厅及文联陆续签订《哲学社会科学重点研究项目议定书》。全国初步确立了文艺集成志书的管理模式。

以上基本上可划分为这项工作的第一个阶段。主要内容是立项和发动。这里首要的条件是国家大的政治局面，1976年，粉碎“四人帮”，历经十年动乱，文化战线同样是百废待兴，抢救文化遗产、加强艺术科研是人心所向。1982年中共中央关于转发《全国哲学社会科学座谈会纪要》的通知和为落实中央精神召开的全国艺术学科规划座谈会（1983），促进了艺术科学研究和对优秀传统文化的抢救保护工作；全国哲学社会科学规划领导小组将先行启动的集成志书纳入规划；文化部与各有关部门陆续联合发文，支持各部文艺集成志书的编纂等。这一切，可以说为抢救优秀传统文化提供了良好的环境。正所谓“盛世修志”，就是指这个意思。但这并不是全部，应该说以吕骥、周巍峙、李凌、孙慎、张庚、吴晓邦、钟敬文、贾芝、马学良、罗扬等为代表的诸多有很高学术成就的北京和全国各地的文艺界专家学者，以他们对中国传统文化及以往工作基础和当时研究状况、人才状况的深刻了解和认识，加之对未来中国文化建设事业的前瞻性思考，提出设想并亲自参与规划和指导具体工作，才描绘出了现在矗立在世人面前的“文化长城”的早期蓝图。

初具规模，有了大的轮廓，但并不完整，由于各个文艺集成志书是1979年到1986年八年时间内陆续启动的，各卷本作为单独的艺术科研项目，因此，无法形成总体的业务规划，在组织机构、人员编制、终审权、出版和经费保障等方面有很多问题尚待解决。

2. 项目整合和建立健全组织管理机构

1984年，由文化部牵头成立的全国艺术科学领导小组成立；1985年，文化部会同财政部解决集成志书的出版和编纂经费问题；1986年1月，文化部、财政部下发“关于国家重点艺术科研项目七部艺术《集成》、《志》编纂费请列入各级财政预算的通知”，在经费上保证了文艺集成志书编纂出版工作的完成。同年8月，全国文艺集成志书编纂工作会议在兰州市召开，这次会议标志着十部文艺集成志书总的发动工作基本结束，各卷本依次进入普查编纂阶段，各部文艺集成志书编纂出版工作相继启动。“兰州会议”明确了中国民族民间文艺集成志书的编纂、审定、出版和验收工作由全国艺术科学规划领导小组负责统一领导，具体日常管理工作由全国艺术科

学规划领导小组办公室（后成立文化部民族民间文艺发展中心）负责。

中央和地方财政将工作经费纳入预算。全国哲学社会科学规划领导小组自国家“六五”计划开始分批将中国民族民间文艺集成志书规划为国家重点项目，后于1999年改为国家社科基金重大项目。中宣部、财政部、新闻出版署、中国文联等国家有关部门均对工程给予了大力支持。各部集成志书总编辑部分别设在中国艺术研究院、中国音乐家协会、中国民间文艺家协会。各省卷的编纂工作由各地文化厅（局）、文联及民协等有关文艺家协会承担并纳入工作计划，部分省（自治区、直辖市）成立了艺术科学规划领导小组负责编纂工作的组织实施。1991年6月，全国艺术科学规划领导小组召开“全国文艺集成志书规划工作会议”，对“七五”计划期间十部文艺集成志书编纂、出版工作情况进行了总结和交流，并着重对“八五”计划期间编纂、出版工作进度与质量提出具体规划和要求。此次会议标志十部文艺集成志书全面进入出版工作阶段。

至此，从组织管理的角度上讲，其重大意义在于把集成由分散到整合一起，形成合力，完善了组织机构和管理体制，国家财政提供了全面的经费保障，构成了稳定的工作平台，加上广泛参与的专业队伍和系统、科学的业务规划，从根本上保证了这一系统工程的顺利进行。应该讲，在这个阶段和以后的“文艺集成志书”工作过程中，受文化部党组委托，以周巍峙为组长的全国艺术科学规划领导小组发挥了关键性作用。尤其是周巍峙同志，作为一名文化战线上的“老兵”，更是亲力亲为，从整体设计、健全体制，协调关系，到争取经费、安排出版，25年来竭尽全力，功不可没。

中国民族民间文艺集成志书的编纂、出版工程，是在20世纪中国历经巨大社会变迁，在经历了“文革”的文化摧毁之后，继承了五四运动、延安文艺运动和新中国民族民间文艺搜集运动优良传统的基础上，所进行的具有开创性的文化建设工程。由政府主导、社会广泛参与，自上而下形成合力，充分体现了社会主义制度的优越性。

总之，天时地利人和，构成了启动并实施这项系统工程的最佳

时机。

二、规模宏大的系统工程

要了解中国民族民间文艺集成志书的规模，一方面要从空间概念上讲：各部文艺集成志书以20世纪80年代中国行政区划按省、自治区、直辖市立卷（港、澳、台湾卷暂缺），960万平方公里之内的相关艺术品种均囊括其中，甚至包括海外（如潮剧在海外的影响等内容）。另一方面从时间概念上讲：有两方面内涵：一是工程时间，是指自第一卷开始发动到全部十卷完成出版的时间跨度，早期规划设想用两到三个五年计划的时间，1991年规划到21世纪初。目前计划到2006年全部出版，是27年。再有是指各卷本内容所涉及的时间跨度，上溯至各类民族民间文艺表现形式的源头，下限为20世纪80年代或世纪末，可谓纵古通今，跨越千年。

再有就是从内容上讲，包括集成和志书两种体例，集成在艺术门类上包括：各民族音乐、舞蹈、戏曲、民间文学、曲艺，内容涉及民歌、戏曲音乐、民间器乐、宫廷音乐、宗教音乐、民间祭祀音乐、曲艺音乐、民间舞蹈、神话、故事、传说、歌谣、谚语。志书有《中国戏曲志》《中国曲艺志》两部志书。从剧种（曲种）、剧目（曲目）（书目）、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、逸闻传说、谚语口诀、传记等各个方面，全面地反映中国各地各民族戏曲、曲艺的历史和现状。如此浩如烟海的内容，主要以纸介质为载体，表现为，每省10卷，共298卷、450册，约5亿字。为达到规划目标所收集的资料和各地编纂的地方卷本，包括文字录音、录像、图片、实物等，约10倍于正式出版的国家卷本。

参加人员——从中央到地方，全国各地的集成编辑有10余万左右人，他们来自社会各界，有干部、学者、教师、记者、作家、军人、演员、文化馆站的干部，有工人、农民、医生、司法人员、宗教人士、知青等等。其中有4000多位县委宣传部长、文化局长，700多位县委书记、县长，130多位市委书记、市长、专员，140多位文化厅长、60多位省级领导干部直接主管了集成的编纂工作。在集成的普查和搜集整理阶段，采访的对象超过百万。

以上说的是规模。

三、质量保证

要完成如此规模的系统工程，质量保证体系是成败的关键，因此，它从一开始，就成为以严格的科学研究为先导的，将搜集、保存与研究整体化、系统化的工程。为保证和统一记述规范和编纂出版质量，各总编辑部在主编的带领下，分别制定了编纂手册、编纂体例和记谱、出版规格，并严格执行初审、复审、终审的“三审”制。通过开展人员培训、召开专业会议、通过审稿交流、广泛聘请专家保证质量。

全国艺术科学规划领导小组、各总编辑部及地方编辑部曾多次召开会议，研讨解决在编纂过程中的学术和技术问题。全国艺术科学规划领导小组办公室、文化部民族民间文艺发展中心及各地集成志书编纂机构还编发简报、内刊，及时交流经验，总结工作，推进文艺集成志书的编纂进度，提高文艺集成志书的编纂质量。为保证其代表性和文献价值，集成志书撰写者与审稿者，在十倍甚至数十倍的基础资料中，精心挑选，字斟句酌，仔细推敲，务使每一段乐谱，每一篇叙述，每一个故事，每一条谚语，每一首歌谣，每一个舞蹈，都言之有据，真实可靠。

总之，如此的编纂规模，如此的质量限定，史无前例。从已出版的卷本看，总体上我们已经达到预期的科学性、权威性的要求，无愧于子孙后代。

四、需要说明的问题

1. 关于完成时间：工程时间跨度较长，最根本的原因在于构成整个工程系统的各子系统的状况很不平衡，这包括各地经济发展的不平衡，各学科研究基础的不平衡，资源情况的不平衡，人才分布的不平衡，工作难度（地理因素、语言翻译因素）的不平衡，发动时间的不统一等。广泛的参与，人员队伍来自以文化系统为主的各个方面，又历经国家由计划经济到市场经济转化的变革时期，人员更迭，造成工作迟滞。同时，文艺集成志书是开创之举，要在工作过程中不断认识，不断解决的新课题很多，总体工程难度，大大超过初期的估计。

2. 关于行政区划：早期规划为包括台湾在内的 30 个省、直辖市、自治区（不包括港、澳），宣传报导中注明台湾卷暂缺（民歌卷曾与台湾有关专家商讨编纂“台湾卷”事宜，并成立了“台湾民歌大陆地区资料收集组”，虽因种种原因未达目的，但为促进两岸交流起到了积极的作用）。工程过程中，海南建省，经与海南、广东两省协商，海南单独立卷，但因海南曲艺品种很少，难以单独立卷，根据海南的要求，不编《中国曲艺志·海南卷》和《中国曲艺音乐集成·海南卷》。关于香港、澳门特别行政区回归后是否立卷，学术范围内曾有过交流。如条件成熟，按特别行政区采取特事特办，还是可行的。重庆市成为直辖市时，四川卷已基本出版，故重庆不单独立卷。

3. 资料统计数字：集成所收资料，内容广泛、数量庞大，保存情况也不平衡，很难有确切数字，因此众说不一，如按 10 倍于集成入卷数字为 50 亿字，是较保守的数字。

五、规划与实施中的局限

1. 中国各种民族民间艺术表现形式的历史沿革、现状与行政区划的矛盾。以戏曲为例，初期曾试图采取编纂剧种志的方式。由于难于统一协调，故采取现行规划方式。

2. 综合艺术品种（南音、木卡姆、歌舞音乐、二人转等）与立卷划分的矛盾，为保持全国统一的体例和与上述第一条所述相同原因，采取各卷分别收入的办法解决。

3. 其他民族民间艺术表现形式如：皮影、民间工艺、民间美术、史诗、杂技等，很多专家学者提出建议上马，因各方面条件所限，未能实施。

其他诸如：野外作业（普查）的跨学科考虑及技术手段；资料归属及责任制度、版权管理、音（录音）谱（曲谱）同步、像（录像）舞（舞蹈）同步、音（录音）文（民间文学各卷）同步等、虽有设想，也做了部分要求和大量工作，限于条件，均有待进一步的大量工作。

以上所述的局限，实际上也说明目前我国在艺术学科的建设、艺术品种的分类等方面存在的问题。但就志书而言，存在一些局限

和遗憾也可以理解，因为我们是在没有先例的情况下进行工作的。反过来看，我们在编纂中所发现、遇到的问题，既为将来的工作提供了目标和经验，也在一定程度上推动了学术的进步。

第二部分：中国民族民间文艺集成志书

目前的工作情况和存在的问题

截止今年底，“十部文艺集成志书”298部省卷已全部完稿，已出版224卷（近4亿字），还有74卷计划在2006年内全部出版（10卷已在发稿过程中）。这次表彰会标志着文艺集成志书的编纂出版进入最后收尾阶段。

按照文化部和全国艺术科学规划领导小组的要求，希望还没有最终完成全部编纂出版任务的各项目承担单位和编纂工作者一鼓作气，再接再厉，打好最后的攻坚战。各文化主管部门和领导，要严格监督、切实保障，完成本次表彰会提出的2006年内规划的298卷全部出齐的目标。同时，也要求有关省卷编纂人员、各总编辑及出版部门不放弃质量要求，让文艺集成志书的编纂出版工作有一个响亮的结尾。

按这个计划要求，有些卷本还有很大困难，尤其是相关的各总编辑部，按目前的人员状况按时完成全部工作还要付出艰苦的努力。那么，为什么要提出2006年内全部完成的规划呢？其一，目前各地方卷本总的来说均可在近一两年内完成全部工作，为此，各地都做了相应的人员安排和经费准备，如排队等候审稿，势必造成各种浪费。其二，总体规划不容许，集成志书各卷本总体反映的是20世纪80年代的现状，拖延时间过长，将影响总体设计。如按原设计编纂，资料收齐后编审时间不应该这么长，如后延下限、全书不统一，全部集成也不统一。其三，影响下一步工作的展开，部里已明确要求，未完成集成工作的个人和单位，不得承担新的科研项目。其四，人员结构不容许。目前从事编审工作的同志大多是老同志，年事已高，身体多病者不在少数，再拖对质量更没好处。总的来说，完成任务计划，具备一定条件，但也有很大困难。如何落实规划要求，会后中心将召开会议，听听大家的意见，如有必要，请地方有关卷本、承担单位负责人和总编辑部一起商量办法，尽最大努力完成工作。

附：集成未完成卷本编审、出版工作简表

卷本	已出版	未出版	已发稿	待完成工作			计划完成 出版时间
				初审	终审	发稿	
戏音	28	2	1			1	2005 年 6 月
民歌	27	3	1		2	2	2005 年底
曲音	23	6	1			5	2005 年底
故事	22	8	1		3	7	2006 年
民器	19	11	5		5	6	2006 年
谚语	18	12	0		6	12	2006 年
歌谣	14	16	1	1	6	15	2006 年
曲艺志	13	16	2	2	7	14	2006 年

第三部分：感受和体会

一、科学研究是集成工作的核心内容

从宏观上讲，“文艺集成志书”从一开始就明确地设立了为建设民族民间文艺理论体系而努力的目标。决定了它从一开始，就成为一场以严格的科学研究为先导的，将搜集、保存与研究整体化了的系统工程。周巍峙同志在一开始就指出：“中国的民族民间文艺，有着鲜明的民族特色，在世界上独树一帜，自成体系是世界上公认的，但是系统全面的进行梳理、研究还远远不够，还没有建立起与我们丰富多彩的民族民间文艺相称的具有民族特色的、完整的文艺理论体系，还有很多空白点，这与我国民族民间文艺在世界上的地位很不相称。”明确了通过这项工作要达到的促进学科建设的目标。

钟敬文老先生在学科理论的建树上、在民俗学的高校教育上，和在晚年的社会活动上，都大量使用“三套集成”的成果，并集毕生研究之大成，在晚年发表了建立中国民俗学派的学说。

编纂《中国戏曲志》，张庚同志明确提出从“资料——志书、集

成——史——论——批评、评论”的渐进，而达成中国戏曲学科建设的设想。

舞蹈集成开始普查时，就要求从有据可依的文献资料（史书、地方志、诗词等），形象资料（绘画、雕塑、文物等），录音、录像资料，从民俗学、社会学、民族学、文物考古等多方面去考察民间舞蹈。

音乐集成则是在大量、全面地掌握第一手资料的基础上，通过对中国各民族民间音乐的各种表现形式、文化现象更深刻的认识，运用分类学、音乐形态学的研究，为中国传统音乐学学科的建设打下坚实的基础。总之，在学科建设的总体目标下，资料的搜集已不是一个孤立的词汇，它的完整意义是搜集、整理、运用和研究，这是它与以往历次搜集运动都不同的地方。遵循这一目标，在工作过程中各卷从制定编辑体例，到记谱、书写规定（各卷本编写了几十万字的各类业务规范），从宏观把握到微观研究，从分类框架到具体概念，都本着严谨缜密、实事求是的科学态度，力求真实、科学、完整。为解决具体学术问题，多年来仅全国性学术会议就召开66次，各种小型学术会议，更是不胜枚举。一个概念名词、一个记谱符号、一个音高、一段史料，参与者都是本着对子孙后代负责的使命感，一丝不苟、精益求精。事实证明，正是因为有了这种高起点和高标准的集成工作，才有从感性到理性阶段的上升，才有诸多的学术思考开始于集成，集成志书作品才能在搜集整理的同时，迅速转化为各相关艺术学科及民俗学、民族学、社会学、人类学、历史学、语言学等一批人文社科学科的高层教学内容和重大项目研究成果，产生了重要的国内国际影响。

非常值得一提的是，由集成志书编纂而形成的学术交流体系，更是各相关学术界的一笔无形财富，每次学术会议、每次审稿会议、每一个集成后续项目，都是一次学术的交流和促进。理论与实践的互动，中央与地方的交流，融洽的学术氛围，广泛的研究人才网络，所有这些，为研究人员的培养与提高、学科建设的促进与实践，起到了无法替代的促进作用。即使在集成后，也将继续产生深刻和久远影响。不了解这些实际情况，而将集成志书工作从收集、整理、

研究、到编纂、出版的工作，视为一般资料汇编性质的技术性工作，至少是一种误解。

二、集成工作的价值判断与科学发展观

我们常说文艺集成志书的编纂出版，是一件功在当代、利在子孙事，是指这件事有不可估量的远期效益，价值不全在眼前，我个人体会，这项工作（民族民间传统文化的抢救与保护）的历史价值判断（尤其是将其置于大文化概念下来审视），因其多视角、全方位评价的困难和远期效果的难以估量，是很难做出的。但可以肯定的做出判断的是，如果将其视为资源，它具有近期利益小于远期利益、直接利益小于间接利益、显性利益小于隐形利益的特性。如果将其视为文化产品，其在中华民族今后的历史长河中，为子孙后代所使用（利用）的频率，应该不会低于那些引领时尚的文化产品。我想这就是为什么国际上提出代际公平原则的根本原因，就是说，我们这一代人有责任把祖先留下的文化遗产科学、真实、完整地留给下一代，这是责任。从另一个角度看，所谓没有近忧，必有远虑。我们常谈可持续发展，似乎这是国际社会公认的现代社会发展战略，这个20世纪30年代提出到世纪末确立的概念，其实质就是让人们在工业文明中舒舒服服地过下去，它似乎可以解决人与环境的问题，但并未解决文化冲突和人（自身）的问题。高科技发展这把双刃剑所带来的负面效应（世界性的贫富分化、两次世界大战、民族仇恨等），有目共睹，在人们以最大的热情和全部精力去追求物质文明并以此作为发展的唯一标准的时候，不经意之间，却对人类创造力源泉（文化多样性）的枯竭视而不见。刘云山同志在给表彰大会所发的贺信里指出：“这是一项基础性战略性的工作”，孙部长也指出它“对延续中华文明、保持民族文化的独立性、维护国家文化安全具有不可替代的独特作用”。同志们一定要认真理解这些评价的深刻含义。文化的传承、发展、创新是一个漫长的积累过程，对一个地区、一个民族、一个国家都是如此。我们要发展经济，这是不容置疑的，为此，在文化上付出代价也许是不可避免的，但尽力减少损失，尽力为子孙后代多保留一些文化基因而使其更具有创造力，为实现中华文化的伟大复兴、打下坚实的基础。这是我们文化工作者的历史

责任，也是科学发展观的具体实践。

三、社会巨变中的“集成精神”

集成始于计划经济体制之下，历经中国由计划经济到市场经济的变化，开始之初，传统文化正处于十几年中断之后的恢复期，虽然开始受到冲击但基本上可以说与外来文化同样活跃，以戏曲为例，很多恢复的优秀传统剧目一演就是几百场。计划经济体制也使得国家规划更具权威性和约束力，如前所说，天时、地利、人和，因此，上马之初，可谓轰轰烈烈、人心所向。但无可非议的是对外开放、发展经济、提高人民的物质生活水平更是人心所向，这方面其后 20 多年的巨大变化，对我国文化的影响是深刻、巨大的，同样集成工作也受到冲击，随着物质生活的迅速提高和外来文化的大量涌入，社会文化观念发生了巨大变化，民间艺人变了，文化艺术的价值判断也发生了很大变化。开始有人提出“现在活人的事都管不过来，哪还有时间管死人的事”，在有些地方，集成“因为无利可图变成可有可无”，有不少地方“撂荒了”，我们的 298 卷集成，一气呵成，没有中断而完成任务的占多大比例？在座的很多同志是老集成了，可以回想一下，当然，这种情况的发生有很多原因，我前面已经讲过，但是，主观上的不重视是造成这种状况的重要原因之一，也应该是事实。就是到了今天，这种原因是否都不存在了，我看也不尽然。尽管这不是主流，但对集成工作的影响还是很大的，以至于“夭折”、“虎头蛇尾”这样的词语不止一次在我们的脑海中出现过。但难能可贵的是，集成有一支队伍，一支具有永不放弃的精神和踏踏实实的工作作风的基本力量，首先是以钟敬文、周巍峙、张庚等为代表的一批文艺界的老前辈、老领导，他们担任各个卷本主编，为了这一文化工程的可持续发展，率先垂范，作出了历史性的贡献。著名民俗学和民间文学学家钟敬文教授，他一生的学术成就乃至个人命运，都是与 20 世纪的搜集整理工作分不开的。他在晚年以年逾八旬的高龄，承担了中国民间文学三套集成的领导和组织工作，直至奋斗到生命的最后一息。钟老患病住院，“中心”的同志到医院去探视他，一谈起集成，他就表现出无限的关切。钟老那种为文化而献身的精神是永远值得我们去学习的。周巍峙同志受文化部

委托总体负责集成工作，从争取经费，到健全机构；从制定政策，到学术研讨都不遗余力。10个首卷出版，1000多万字的书稿，他一一审读，提出修改建议和意见，编辑部的同志深受感动；主编《戏曲音乐集成》，全国30卷的审稿会议，他次次参加，每次都仔细看稿，提出意见。

再有就是参与此项工作的一大批北京和各地的专家学者，他们有的担任副主编或长期担任特邀编审，有的是地方卷本的骨干力量，是他们严谨的治学态度和对民族民间文化保护事业的无私奉献精神，保证了集成工作的顺利进行。参与各卷本审稿工作的专家，均为在他们所从事的研究领域中有很高知名度的专家，审阅卷本，上百万字，几百元审稿费，远不如上一堂课，但这么多年来，还从未听说过因为审稿费低而“不屑一顾”的事。

为了完成集成志书资料的普查搜集及编纂工作，有些同志甚至付出了生命。如陕西的马绍谋，为抢救集成资料和录音设备，不幸被洪水吞噬。吉林的铁常山同志，为采录民间舞蹈资料，在山道上以身殉职。全国很多参加集成工作的是已经离休或退休的老同志，他们本可以在家颐养天年，但为了集成，或四处奔走，或挑灯伏案，他们心甘情愿。“亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔”，我觉得这句话用在老集成们的身上是非常贴切的。

说这些，我绝无夸大个人作用的意思，千秋大业，国家工程，不是哪一个人的事，都离不开国家的支持。但我说的不是一个人，是一批人，一批比较“另类”的人，一批为文化而献身的人，他们对自己钟爱的事业无怨无悔，甘于清贫，耐得住寂寞。正如中宣部李从军副部长总结的那样，他们体现了一种：甘于寂寞、无私奉献的奋斗精神，呕心沥血、坚韧不拔的敬业精神，团结协作、精益求精的科学精神。正是有了这种“集成”精神，方可众志成城，成就今天的“文化长城”。所以说，受到嘉奖，当之无愧；所以说，言谢绝不是客套，对他们，我永远都是怀着崇敬的心情，对他们倾注了全部心血的事业更是不敢有半点懈怠。在这里，我再一次代表“中心”表个态，我们将一如既往地做好本职工作，继续为大家服务。

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 群言揽粹：文艺集成志书学术论文集

作者 =

页数 = 6 0 7

S S 号 = 1 2 2 8 3 2 5 1

D X 号 =

出版日期 =

出版社 =

封面
书名
版权
前言
目录

从嫦娥一号探月卫星命名说起(代序) & 周巍峙

对志书特性的认识与文艺专业志历史价值的追求 & 柯子铭

民族民间文艺遗产保护与可持续发展——编纂江西十部文艺集成志书的思考 & 李坚

论艺术集成志书编纂与民族文化生态环境保护 & 王世一 刘新和

抢救与保护民族民间传统文化的伟大工程——兼论十大文艺集成志书的历史价值与意义 & 郭土星

历史不会忘记——论民间文艺集成的编撰是“抢救保护工程”的基础 & 雷达

中国民族民间音乐集成工作之我见 & 田联韬

歌乐——民族音乐学分类中的新成员——兼论少数民族传统音乐的分类 & 张中笑

浅论民间艺术集成培养学术研究人才的历史功绩和后续效应 & 杨民康

“集成后”传统音乐研究刍议 & 周吉

谏议《中国民族民间文艺集成志书》成果的得失和综合开发利用 & 李来璋

编好《中国曲艺音乐集成》为传统文化的保护和发展奠定基础 & 刘春曙

宏伟的工程 丰硕的成果 & 刘建昌

我们也要创造历史——陕西文艺集成工作的评述 & 李世斌

着眼全国 立足四川 突出特色——巴蜀文艺集成志书的学术成就和突破 & 幸晓峰 伍明实

论文艺集成志书与优秀民族文化的抢救与保护 & 林堃

馨香祝祷 继往开来——《中国文艺集成志书·新疆卷》编后刍议 & 阎建国

浅谈“集成学”的形成 & 赵毅

“集成志书”是一所大学校 & 韩军

岭南越歌的继承与发展——兼论《中国民间歌曲集成》之广东卷、广西卷 & 冯明洋

回顾·期望——戏曲音乐文化的继承与发展 & 余从

科学验证 力求准确 & 叶清海

透视体例与记谱规格——《中国戏曲音乐集成》编纂的学术规范与局限 & 张刚

一项跨世纪的宏伟文化保存工程——《中国民族民间器乐曲集成》的出版与乐种学学科建设 & 袁静芳

乐户·乐班——《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》编辑札记 & 史新民

魅力 生命力 辐射力——《湖北民间器乐文化》读后 & 舒志超

中国曲艺史上的第一次——参加《中国曲艺音乐集成》编审工作后记 & 于林青

《中国曲艺音乐集成·河北卷》编后的回顾与思考 & 江玉亭
评说《中国民族民间舞蹈集成》的历史价值 & 董振亚

简论民族民间舞蹈之历史文化价值 & 孙景琛

浅谈《中国民族民间舞蹈集成》的价值与作用 & 梁力生

《中国戏曲志》的学术价值及对戏曲学科建设的意义 & 刘文峰
我们在完成历史赋予的光荣任务——回顾《中国戏曲志·福建卷》的编纂出版历程 & 林庆熙

参与《中国戏曲志·山西卷》编纂之心得感言 & 赵尚文

世纪经典 & 刘魁立

人类精神文化的瑰宝——《中国民间故事集成·江西卷》论述 & 丁慰南

聚会在都市区的民间故事家及其传承特点——上海十大民间故事家概述 & 阮可章

江西《红色歌谣》的产生及其艺术价值 & 张涛

民间语言文化遗产的旷古保护工程——浅议《中国谚语集成》廿年编纂之大成 & 李耀宗

关于曲艺的界定——在《中国曲艺志》湖北卷编辑会议上的发言 & 枫波

论《中国曲艺志》的编纂价值及其对曲艺艺术学科建设的重大意义 & 吴文科

学习 调研 重质量 & 杨葭莼

新疆曲艺——艺术的宝藏 & 周建国

集成志书是抢救与保护传统文化的基础建设 & 李宏 崔长武
十部文艺集成志书子报告

《中国民间歌曲集成》项目执行情况报告 & 王曾婉

《中国戏曲音乐集成》项目执行情况报告 & 张刚

《中国民族民间器乐曲集成》项目执行情况报告 & 刘新芝
《中国曲艺音乐集成》项目执行情况报告 & 黄俊兰
《中国民族民间舞蹈集成》项目执行情况报告 & 梁力生
《中国戏曲志》项目执行情况报告 & 余从
《中国民间故事集成》项目执行情况报告 & 刘魁立
《中国歌谣集成》项目执行情况报告 & 张文
《中国谚语集成》项目执行情况报告 & 李耀宗
《中国曲艺志》项目执行情况报告 & 蔡源莉

附录

第四届全国文艺集成志书编纂（书稿全部完成）出版成果表彰大会在北京召开

中宣部部长刘云山的贺信

文化部部长孙家正的讲话

中宣部副部长李从军的讲话

中国文联党组书记覃志刚的讲话

国家民委副主任周明甫的讲话

文化部教育科技司司长、全国艺术科学规划领导小组办公室主任韩永进的讲话

文化部社会文化图书馆司巡视员周小璞的讲话

文化部民族民间文艺发展中心主任李松的工作报告